



Johann Sebastian Bach

[illegible]

Kirchen-Cantaten und Choralgesängen.

[illegible]

[illegible]

Johann Theodor Mosewius.

[illegible]

Berlin, 1845.

[illegible] T. Trautwein'[illegible]

(J. GUTTENTAG)



Johann Sebastian Bach

in seinen

Kirchen-Cantaten und Choralgesängen.

Dargestellt

von

Johann Theodor Mosewius,

Musikdirektor und Lehrer der Tonkunst an der Königl. Universität und am Königl. akademischen Institute für Kirchen-Musik, Direktor der Sing-Akademie, und Secretair der musikalischen Section der vaterländischen Gesellschaft zu Breslau.

Berlin, 1845.

Verlag der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalien-Handlung,
(J. GUTTENTAG.)

Dem

königl. preufsischen Geheimen Obertribunals-Rath, Ritter etc.

Herrn Carl von Winterfeld

und

dem ordentlichen Professor der Philosophie an der Universität zu Breslau und Director der musikalischen Unterrichts-Anstalten für die Provinz Schlesien

Herrn Dr. Julius Branis

als ein Zeichen

dankbarer Ergebenheit

hochachtungsvoll

zugeeignet

vom Verfasser.

Wenn ich den Ernst und die Ausdauer bei den Vorbereitungen zu vorliegender Arbeit, wie den Genuss während derselben zunächst der freundlichen Anregung Ihres Beispiels zu verdanken habe, und mir andererseits der Zutritt zu den Werken des alten Meisters, welche die nachstehenden Blätter anschaulicher zu machen wünschen, nur durch Ihre gütige Vermittelung möglich werden konnte, so werden Sie meine Bitte, Ihnen diese kleine Arbeit als ein Zeichen der Dankbarkeit und Ergebenheit überreichen zu dürfen, gerechtfertigt finden.

Ich schmeichle mir, für meine hier entwickelten Ansichten Ihre Zustimmung zu erhalten; wo sie den Ihrigen widersprechen sollten, werden Sie solche mindestens als den Ausdruck eigener, durch vieljährigen lebendigen Verkehr mit dem Meister erworbener, künstlerischer Gesinnung nicht verkennen. Gönnen Sie ihrer Art und Weise auch hier dieselbe Nachsicht, welche Sie ihr bei andern Bestrebungen schon vielfach zu schenken Gelegenheit gefunden haben, und nehmen Sie diese geringe Gabe freundlichst auf.

Breslau, den 20. Mai 1845.

Mosewius.

Vorrede.

Die nachfolgenden, zum Theil schon im Jahre 1839 geschriebenen Aufsätze waren ursprünglich zur Begleitung einer Ausgabe Bach'scher Choralgesänge mit unterlegten dazu gehörigen Textesworten bestimmt. Theils die Schwierigkeit des Einsammelns der durch ganz Deutschland zerstreuten Werke, denen die Choraele zu entnehmen sind, theils die mir zu dergleichen Arbeiten wenig Musse gestattenden Berufsgeschäfte verzögerten diese Unternehmung. Unterdessen erschienen mehrere schöne Ausgaben der genannten Gesänge und es schien gerathener, bis zu einer möglichst vollständigen Herausgabe der Choralgesänge mit Texten, einstweilen diesen allein den Besitzern der neuen Ausgaben mitzutheilen und so jene Unternehmungen noch gemeinnütziger zu machen. Den innern Zusammenhang dieser Gesänge mit den grössern Werken, denen sie entnommen, nachzuweisen, war ihre genauere Betrachtung unabweisbar; so wurden vorhandene Excerpte, Bemerkungen und Analysen zusammengestellt und der allgemeinen Musikalischen Zeitung übergeben, woselbst sie in No. 7. 8. 23. 24. 25. 28. 36. 37. und 38. des Jahrganges 1844 abgedruckt sind. — Die geringe Beachtung, welche grade diesem Zweige der Bach'schen Tondichtungen bisher in öffentlichen Blättern geschenkt worden ist, vielleicht auch die allgemeinere Theilnahme unserer Tage auf alles, was religiöse Beziehungen hat, wendete jenen Aufsätzen eine grössere Aufmerksamkeit zu, als ich erwarten durfte und gab wohl Veranlassung zu einer mehrseitigen Aufforderung, sie besonders abdrucken zu lassen. Ein Aufenthalt von vier Wochen während der Ferienzeit des Sommers 1844 zu

Berlin liess mich die freundliche Erlaubniss des Herrn Professor **Rungenhagen** zur genaueren Durchsicht von 226 Convoluten **Bach**'scher Compositionen, deren grösster Theil aus Originalhandschriften **Bach**'s besteht, benutzen, und ich durfte hoffen, Manches in jenen Aufsätzen berichtigen, und wenn auch nicht sie gerade bereichern, doch erweitern zu können. — Eine Vergleichung beider Abdrücke wird mindestens manches Eingeschaltete bemerken lassen. Wie schwer es ist, dabei die Näthe zu verdecken, wird jeder einräumen, wer jemals Aehnliches versucht hat. — Mit besonderer Rücksicht auf die Cantoren, Organisten und Schullehrer Schlesiens, welche durch den Musikunterricht im Seminar und durch den Besuch des königl. akademischen Instituts für Kirchen-Musik mit **Bach**'s Choral-Gesängen, Cantaten und Orgel-Stücken bekannt geworden sind, habe ich die Nachrichten über **Bach**'s Familie und Leben abdrucken lassen, so weit sie solches für die in Rede stehenden Werke bedürfen. Ihnen dürfte dies Büchlein vor allen willkommen, wie den Besitzern der Choralgesänge unter ihnen von Nutzen seyn. —

Was auch in ihm unzulänglich oder tadelnswerth erscheinen möge, eines, die Liebe zur Sache, wird man in ihm hoffentlich nicht vermissen.

Der Verfasser.

Biographisches.

Der Stammvater der so berühmt gewordenen Bach'schen Familie hiess Veit Bach. Er war ein Bäcker seines Gewerbes zu Presburg in Ungarn. Beim Ausbruche der Religions-Unruhen im sechszehnten Jahrhundert flüchtete er sich nach Thüringen und nahm seinen Wohnsitz zu Wechmar, einem nahe bei Gotha liegenden Dorfe. — Es wird von ihm erzählt, dass er eine grosse Neigung für die Musik gehabt und leidenschaftlich gern die Cyther gespielt habe. Diese Neigung zur Musik pflanzte sich auf seine Söhne, und durch diese weiter auf die nach und nach sehr zahlreich gewordene Familie fort, so dass bald mehrere ihrer Glieder die Cantor-Organisten- und Stadtmusikanton-Stellen in Thüringschen Gegenden im Besitze hatten. — Aus diesen sendete der damals regierende Graf von Schwarzburg-Arnstadt drei Enkel des Stammvaters auf seine Kosten nach Italien, um sie in ihrer Kunst mehr zu vervollkommnen. Es waren Heinrich Bach, geboren 1615 zu Wechmar, gestorben 1691; Christoph Bach, geboren 1613, gestorben 1661; Johann Bach, geboren 1604, gestorben 1673. Ihre Namen sind nicht weiter berühmt geworden; doch schon aus der vierten Generation zeichneten sich einige Glieder aus, von deren Compositionen durch Sebastian Bach's Sorgfalt mehrere Stücke bis auf uns gekommen sind; es sind die Söhne oben erwähnten Heinrichs:

1. Johann Christoph, Hof- und Stadt-Organist zu Eisenach, geb. 1643, gest. 1703, bekannt von ihm ist ein Kirchenstück auf das Michaels-Fest, „Es erhob sich ein Streit" welches 22 reale Stimmen hat.

2. Johann Michael, ein jüngerer Bruder des vorigen, Organist und Stadtschreiber im Amte Gehren.

Von beiden Brüdern hat Naue neun treffliche Motetten herausgegeben, Leipzig bei Hofmeister.

Dann 3. Johann Bernhard, Kammermusikus und Organist zu Eisenach, Johann's Enkel; soll vorzüglich schöne Ouverturen nach damaliger französischer Art gemacht haben.

Im Jahre 1685 am 21. März wurde Johann Sebastian Bach zu Eisenach geboren, wo sein Vater, Johann Ambrosius, Hof- und Stadt-Musikus war, ein Zwillingsbruder des ihm bis zum Verwechseln ähnlichen Johann Christoph, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt. Noch nicht volle zehn Jahre alt, kam Sebastian schon völlig verwaist, im Jahre 1695 zu seinem ältern Bruder Johann Christoph, Organist in Ordruff, von welchem er den ersten Unterricht im Clavierspielen erhielt. Bald genügten ihm die gewöhnlichen Uebungsstücke nicht mehr, und er suchte sich ein geschriebenes Heft mit Compositionen der damals berühmtesten Tonsetzer für das Clavier (Frohergor, Kaspar Korl, Pachelbel), welches sein Bruder besass, und ihm auf sein Bitten von diesem vorenthalten wurde, heimlich zu verschaffen. Nachdem er es sich in mondhellen Nächten copirt hatte, bemerkte es sein Bruder und nahm es ihm fort. Erst nach dessen bald darauf erfolgtem Tode konnte er es wieder erhalten — Auf's neue verwaist, ging Sebastian nach Lüneburg, wo er als Discantist in das Chor der Michaelskirche aufgenommen wurde. In Folge seiner Neigung für das Clavier- und Orgelspiel reiste er noch als Schüler mehreremale nach Hamburg, um dort den berühmten Organisten Johann Adam Reinken zu hören, zuweilen auch nach Celle, wo eine, meistens aus Franzosen bestehende, Kapelle sich befand. Der französische Geschmack in der Musik war damals in jenen Gegenden etwas ganz Neues. — Als Sebastian Bach achtzehn Jahre alt war, im Jahre 1703, kam er als Hofmusikus nach Weimar, wo er für die Violine angestellt wurde. Schon im folgenden Jahre vertauschte er diesen Platz mit der Organisten-Stelle zu Arnstadt. Die Compositionen für die Orgel von Dieterich Buxtehude, welche er kennen gelernt hatte, veranlassten ihn, von hier aus eine Fussreise nach Lübeck zu machen, wo er diesen berühmten Componisten (er war bei der dortigen Marienkirche angestellt) auch als Organisten kennen lernte. Er blieb ein Vierteljahr lang sein heimlicher Zuhörer und kehrte sodann mit vermehrten Kenntnissen nach Arnstadt zurück.

Im Jahre 1707 erhielt Sebastian Bach einen Ruf als Organist an der St. Blasius-Kirche nach Mühlhausen, dem er auch folgte, aber schon ein Jahr darauf erwarb er sich in Folge des grossen Beifalls, den er auf einer Reise nach Weimar daselbst als Orgelspieler erhielt, die Stelle des dortigen Hoforganisten. Im Jahre 1717 wurde er zum Concertmeister ernannt, welches Amt ihm auch die Composition und Aufführung von Kirchen-Stücken zur Pflicht machte. — Nach dem Tode Zachau's, Organist und Musikdirecter in Halle, Händel's Lehrer, wurde ihm dessen erledigter Platz angetragen, den er aber nicht annahm. — Bach war jetzt in seinem 32 Lebensjahre nicht nur ein bekannter Organist und Componist, sondern hatte vielmehr schon eine so grosse Berühmtheit erlangt, dass er den Vergleich mit den berühmtesten Künstlern seiner Zeit ohne Nachtheil befürchten zu müssen, ertragen konnte. — Mitzler's Bibliothek (Band 10 S. 163) erzählt davon ein bekannt gewordenes Beispiel aus dem Jahre 1717. Der in Frankreich berühmte Clavier-Spieler und Organist Marchand war nach Dresden gekommen, hatte sich vor dem Könige mit besonderem Beifalle hören lassen und war so glücklich, dass ihm Königliche Dienste mit einer starken Besoldung angeboten wurden. Der damalige Concert-Meister in Dresden, Volumier, schrieb an Bach nach Weimar, und lud ihn ein, nach Dresden zu kommen, um mit dem hochmüthigen Marchand einen musikalischen Wettstreit um den Vorzug zu wagen. Bach nahm diese Einladung willig an, und reiste nach Dresden.

Volumier empfing ihn mit Freuden, und verschaffte ihm Gelegenheit seinen Gegner erst verborgen zu hören. Bach lud hierauf den Marchand durch ein höfliches Handschreiben, in welchem er sich erbot, alles was ihm Marchand Musikalisches aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen und sich von ihm gleiche Bereitwilligkeit versprach, zum Wettstreite ein. Marchand bezeigte sich sehr willig, Tag und Ort wurden nicht ohne Vorwissen des Königs angesetzt. Bach fand sich zur bestimmten Zeit auf dem Kampfplatze in dem Hause des Marschalls Grafen v. Flemming ein, wo eine grosse Gesellschaft von Personen vom hohen Range, beiderlei Geschlechts, versammelt war. Marchand liess lange auf sich warten. Als man sich endlich in seiner Wohnung nach ihm erkundigen liess, erfuhr die Gesellschaft zu ihrer Verwunderung, dass Marchand schon am Morgen desselben Tages Dresden verlassen habe, ohne von jemand Abschied zu nehmen und Bach liess sich nun allein zur Bewunderung aller Anwesenden hören. Nachdem er wieder nach Weimar zurückgekehrt war, berief ihn der Herzog Leopold von Anhalt-Cöthen als Capellmeister. Bach verwaltete diese Stelle sechs Jahre lang, in dieser Zeit (etwa 1722) machte er eine Reise nach Hamburg, wo er sich auf der Orgel hören liess. Der alte fast hundertjährige Reinken machte bei Gelegenheit des Chorals: „An Wasserflüssen Babylons," den Bach durchführte, die Bemerkung: „Ich dachte diese Kunst wäre ausgestorben, ich sehe aber, dass sie in Ihnen noch lebt." — Im Jahre 1723 wurde Bach nach Kuhnau's Tode als Cantor und Musik-Director an der Thomasschule zu Leipzig ernannt, welches Amt er bis zu seinem Tode verwaltete. Später erhielt er vom Herzog von Weissenfels den Capellmeister-Titel und im Jahre 1739 den Titel eines Königlichen polnischen und Churfürstlich sächsischen Hof-Compositeurs. Durch dessen zweiten Sohn, Carl Philipp Emanuel, welcher 1740 in die Dienste Friedrichs des Grossen trat, veranlasst, reiste Bach 1747 nach Berlin in Gesellschaft seines ältesten Sohnes Friedemann. Der König liess ihn in Potsdam zu sich kommen, und hörte ihn auf den verschiedenen Silbermann'schen Flügeln, welche noch heute im neuen Palais stehen, spielen. Auch auf der Orgel liess sich Bach in Potsdam hören. — Ein zur Benutzung für freie Fantasie ihm von Friedrich dem Grossen gegebenes Thema, arbeitete Bach später zu Hause aus und liess es unter dem Titel: Musikalisches Opfer drucken. —

Dies war Bach'n letzte Reise. Der anhaltende Fleiss, mit welchem Bach Tag und Nacht, besonders in jungen Jahren gearbeitet, hatte seine Augen geschwächt. Die Schwäche wuchs mit den Jahren, und es entstand eine schmerzhafte Augenkrankheit. Eine Operation, welcher sich Bach zweimal unterwarf, missglückte, in Folge deren er nicht nur sein Gesicht ganz verlor, sondern auch seine sonst so dauerhafte Gesundheit, vielleicht durch dabei gebrauchte Arzeneimittel, zerrüttet wurde. Er kränkelte hierauf noch ein halbes Jahr, bis er am Abend des 30. July 1750 im 66. Jahre starb. — Bach war zweimal verheirathet gewesen; aus der ersten Ehe waren ihm sieben, aus der zweiten dreizehn Kinder geboren worden, eilf Söhne und neun Töchter. — Von den Söhnen erster Ehe überlebten ihren Vater:

1. Wilhelm Friedemann, geboren zu Weimar 1710, gestorben zu Berlin 1784.
2. Carl Philipp Emanuel, geboren zu Weimar 1714, gestorben zu Hamburg 1788.

Aus der zweiten Ehe sind nach des Vaters Tode bekannt geworden:

1. Johann Christoph Friedrich, geboren zu Leipzig 1731, gestorben 1795.
2. Johann Christian (der Mailänder oder Londoner Bach), geboren zu Leipzig 1735, gestorben zu London 1782.

(Näheres in Mitzler's Bibliothek, in Forkel'n Leben, Kunst und Kunstwerke Sebastian Bach's, im Tonkünstler-Lexicon von Gerber und dem Universal-Lexicon der Tonkunst.)

Einleitung.

> Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.
>
> Lessing.

Es ist schon öfters angedeutet und wiederholt auf das Bestimmteste ausgesprochen worden: dass die von Philipp Emanuel Bach herausgegebenen Choralgesänge Sebastian Bach's nicht für die Leitung des Gemeindegesanges harmonisirt und bearbeitet wurden. Nichts desto weniger findet sich bei Beurtheilungen Bach'scher Kirchencompositionen der früher von Abt Vogler und von Carl Maria v. Weber für ihr Urtheil über die Bearbeitung Bach'scher Choräle genommene Standpunkt immer wieder beibehalten; ja man geht sogar noch weiter und verwirft, einseitig nur den nächsten Zweck des Chorales für den kirchlichen Gebrauch im Auge behaltend, die ganze künstlerische Form der in Rede stehenden Bearbeitungen als choralwidrig und unkirchlich. Allerdings leitet die Vorrede selbst, welche Philipp Emanuel Bach der Choralsammlung vordrucken liess, zum Verkennen des eigentlichen Zweckes dieser Gesänge, ihres Verhältnisses zur Kirche und zum Gottesdienste und legt den Grund zur Voraussetzung einer Absicht, welche unser Meister bei dem Entwurfe seiner Choralgesänge nie gehabt hat, nie haben konnte. Philipp Emanuel Bach verspricht nämlich in dieser Sammlung ein vollständiges Choralbuch zu liefern, freilich, wie ausdrücklich gesagt wird, nicht zu kirchlichem Zwecke, sondern „für Kenner der Harmonie, für Lernbegierige in der Setzkunst, um Muster für fliessende Mittelstimmen zu geben, den Anfang in der Composition, statt mit dem steifen Contrapunkte, mit Chorälen zu machen.“ Beiläufig wird angeführt, dass sämmtliche Choräle von Bach für vier Singstimmen gesetzt wären, und der den Tenor zuweilen überschreitende Bass wird dadurch entschuldigt, dass der Verfasser jederzeit ein sechszehnfüssiges bassirendes Instrument zur Begleitung mitgespielt habe. Ueber die ursprüngliche Bestimmung dieser Gesänge schweigt die Vorrede, und es bleibt Jedem überlassen, das Nächste anzunehmen, die Choräle seien an und für sich, wie sie nach ihren Ueberschriften uns vorliegen, harmonisirt und die mehrmalige harmonische Bearbeitung eines und desselben Chorals (wir finden einige sechs, ja sieben Mal verschieden harmonisirt) sei eben nur als ein Beispiel vielfach möglicher technischer Behandlung entworfen. Zwar bemerkt schon Sebastian Bach's Biograph Forkel bei Erwähnung dieser durch Philipp Emanuel Bach herausgegebenen vierstimmigen Choralgesänge: „dass sie meistens aus des Verfassers Kirchenjahrgängen genommen sind.“ Nichts desto weniger enthält noch die Allgemeine Musikalische Zeitung in No. 28 des zwölften Jahrgangs (1810) neben der halbrichtigen Bemerkung: „Bach schrieb diese Choräle nicht, dass davon bei der Gemeinde Gebrauch gemacht werden sollte,“ ohne weitere Prüfung die durchaus unrichtige: „jene vierstimmigen Choräle schrieb Bach einzeln und gelegentlich theils für die Thomaner, damit sie dieselben bei Privatveranlassungen (Neujahrsingen u. dergl.) in Gesang ausführen möchten, theils für seine Schüler in der Composition, damit sie diesen als Beispiel und Muster dienen sollten.“ — Weiter findet sich in den ersten zwanzig Jahrgängen der Allgemeinen Musikalischen Zeitung laut seines allgemeinen Registers keine Erwähnung dieser Choralgesänge. Erst mit dem Hervortreten der Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäus wurde die richtige Einsicht in das Wesen dieser Gesänge gegeben. A. B. Marx hat sich mehrfach und eben so umfassend, als ein inniges Verständniss der Bach'schen Werke offenbarend, in den die Aufführung der Passions-Musik einleitenden Abhandlungen, wie sie in der Berliner musikalischen Zeitung erschienen, darüber ausgesprochen. In dieser, wie in der bald darauf im Verlage der geachteten Trautwein'schen Musikhandlung erschienenen Passionsmusik

nach dem Evangelium Johannis liegt die Absicht und der Zweck der verschiedenen Bearbeitungen dieser Choräle deutlich zu Tage. Die bei Simrock erschienenen, von Marx herausgegebenen sechs Kirchencantaten enthalten ebenfalls Choralgesänge, in gleicher Weise, wie in der Passionsmusik angewendet. Da sich nun diese mit in jene Sammlung aufgenommen befinden, so lässt ein Vergleich ihrer Form und Harmonisirung mit den übrigen der Sammlung die Entstehung wie die Bedeutsamkeit jedes einzelnen von ihnen ebenfalls voraussetzen. Schon die vier in der Matthäus-Passion enthaltenen verschiedenen Bearbeitungen der Melodie zu: „O Haupt voll Blut und Wunden," von welchen drei ihren Character auf's Vollständigste umgestalten, zeigen deutlich, dass sie eben dadurch mit dem ganzen Werke auf das Innigste verschmolzen, wesentliche Theile dessen geworden sind, und dass, wie schätzenswerthe Beispiele sie auch immer für die harmonische Behandlung des Chorals an sich sein mögen, sie ausser dem Zusammenhange mit dem Werke betrachtet, aus ihrer Sphäre gerissen, ihres eigentlichen Wesens entkleidet und falscher Beurtheilung Preis gegeben sind. Wenn die Choralgesänge einen und denselben Gesang in verschiedenen Tonversetzungen enthalten, wenn diese, obgleich unter einer und derselben Ueberschrift, nicht nur durch die Versetzung, sondern auch durch kleine Abänderungen der Melodie in der Hauptstimme, vorzüglich aber durch ganz auffallende, mit den durch die Ueberschrift angedeuteten Textesversen in gar keine Beziehung zu bringende harmonisch bedeutungsvolle Behandlung sich von einander unterscheiden, so müsste man doch wohl voraussetzen, dass nicht blosse Willkür oder der Zufall allein, sondern eine besondere Veranlassung zu solcher mit Consequenz durchgeführten Absichtlichkeit geleitet haben müsse. Und kennte man nichts weiter von den Choralgesängen, als die fünf Bearbeitungen zum Gerhard'schen herrlichen Liede: „O Haupt voll Blut und Wunden," so müsste eine Vergleichung dieser mit den einzelnen Textesstrophen nicht nur auf den richtigen Weg, sondern auch weit eher zur Bewunderung und gefühltesten Anerkennung der tiefen Auffassung des Textgehaltes durch Seb. Bach, als zu einem Vergleiche mit einem hirngespinnstischen, angeblich in Altgriechenland erwachsenen Choralsystem geleitet haben. Doch wie schon erwähnt, ist der Herausgeber der Choralgesänge selbst nicht ohne Schuld an diesen entstandenen Irrthümern. Ausser der Vorrede leiten auch die Ueberschriften der einzelnen Gesänge dahin, welche grösstentheils nur die Lieder bezeichnen, zu welchen die Melodieen ursprünglich gesetzt wurden, ohne alle Rücksicht darauf, zu welchen nach der Melodie jener Lieder gesungenen Dichtungen, geschweige denn zu welchen Textesstrophen aus ihnen Seb. Bach sie angewendet hat. So steht z. B. der Choral: „Befiehl du deine Wege," wie wir ihn in der Matthäus-Passion finden, unter No. 87 der Choralgesänge, Ausgabe von 1784, mit der Ueberschrift: „O Haupt voll Blut und Wunden," was allenfalls noch zu rechtfertigen wäre, da die unter No. 78 der Sammlung stehende Bearbeitung dieses Chorals zu den Textesstrophen: „Ich will hier bei dir stehen" und „Erkenne mich mein Hüter" nur in einigen Zügen von jener abweicht. Wenn wir aber unter No. 338 den Buss-Choral: „Ich armer Mensch, ich armer Sünder, steh' hier vor Gottes Strafgericht" mit der Ueberschrift: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" finden, so ist es unmöglich, die Bearbeitung mit irgend einer Strophe des Liedes in Einklang zu bringen. Denn selbst ihre Beziehung auf die zweite Strophe des Liedes. „Was helfen uns die schweren Sorgen" wäre unzulässig, da jene Bearbeitung allenfalls den schwer gefühlten Druck des Kummers und der Sorge, niemals aber den Trost in Leid und Traurigkeit anscheinlich und fühlbar machen kann. Man urtheile selbst. S. No. 1. Im ersten und zweiten Tacte des zweiten Theiles fehlt die Singstimme im Bass, an deren Stelle steht der Fundamentalbass, in Folge dessen der Tenor im zweiten Takte verändert ist in: [musical notation] Wir werden Gelegenheit finden, auf diese Cantate zurückzukommen.

Diese wenigen Beispiele allein zeigen auf das Deutlichste, dass die in Rede stehenden Choralbearbeitungen weder zur Begleitung des Gemeingesanges bestimmt waren, noch überhaupt dazu gebraucht werden können, da die beweglichen aus dem speciellen Sinn- und Wortausdruck hervorgehenden Mittelstimmen, selbst die Grundstimme, bei der Führung des Volksgesanges ganz im Gegentheile denselben geradezu stören und verwirren würden, statt ihn zu regeln und zu leiten.

Ein grosser Theil der in der Ausgabe von Phil. Em. Bach enthaltenen Choralgesänge findet sich in den mir bekannt gewordenen Kirchencantaten von Joh. Seb. Bach in gleicher, mindestens ähnlicher Weise, wie in den beiden durch den Druck bekannt gewordenen Passionsmusiken und in den sechs von Marx herausgegebenen Cantaten vor. Da sie sich in der Behandlung wenig von den nicht näher nachzuweisenden unterscheiden, so kann angenommen werden, dass auch diese ursprünglich der bekanntlich grossen Anzahl von Kirchencantaten Seb. Bach's in gleicher Weise wie jene angehören, mithin die Phil. Em. Bach'sche Choralsammlung nie im eigentlichen Sinne des Wortes ein Choralbuch hat werden können, dass daher der an ein solches zu legende Maassstab bei Beurtheilung der einzelnen Bearbeitungen nicht angewen-

det werden darf, mithin alle aus diesem Gesichtspunkte gemachten Forderungen an selbiges und daraus gefolgerten Beurtheilungen als ungenügend und auf falscher Voraussetzung beruhend in sich zusammenfallen. Dagegen lässt sich mit Bestimmtheit aussprechen; die ganze Sammlung von Choralgesängen, wie sie uns in 370 Nummern vorliegt, hat Phil. Em. Bach aus seines Vaters Kirchencantaten zusammengetragen. Sie sind sämmtlich zur Ausführung durch vier Singstimmen, theils mit unterstützender, theils auch mit obligater, in der Sammlung beseitigter, Orchesterbegleitung geschrieben und zu ganz bestimmten, mit grosser Sorgfalt aus evangelischen Kirchenliedern gewählten Textesstrophen mit grösster Berücksichtigung, Belebung und Auseinandersetzung dieser Textesworte harmonisirt und bearbeitet, wie eben die Gemeine, welche in ihnen repräsentirt wird, am Anfange, im Fortgange oder am Schlusse der Cantaten zur Contemplation oder zu lyrischem Ergusse angeregt, an den bezüglichen Stellen gedacht werden kann. Es leuchtet demnach ein, dass diese Gesänge ohne Verbindung mit dem ihnen ursprünglich untergelegten Texte unverständlich bleiben müssen und dass ihnen ohne diese der eigentliche Kern fehlt. Ausserdem stehen sie mit den Cantaten, denen sie entnommen sind, grösstentheils in dem innigsten Zusammenhange. Sie bilden in ihnen recht eigentlich den Volkschor, wie er den Moment des gewonnenen Bewusstseins in voller Subjectivität zur lyrischen Aussprache desselben benutzt und dadurch gewissermaassen selbst handelnd bei dem Gottesdienste erscheint. Als Beispiel mögen die Choräle in der Passionsmusik dienen, unter welchen vor allen in den Gesängen: „Erkenne mich mein Hüter," „Ich bin's, ich sollte büssen" und „Wenn ich einmal soll scheiden," ungeachtet einer und derselben Hauptmelodie, ein nicht allein auf höherer oder tieferer Tonlage beruhender innerer Unterschied sich auch dem nur halb aufmerksamen Zuhörer fast von selbst aufdrängen muss. Zur Darstellung dieser Momente gewonnener Selbständigkeit genügte unserem Meister die alte, auf alleiniger, harmonischer Grundlage ruhende Form der Bearbeitung nicht. Er bedurfte einer auch selbständigen freieren Entfaltung der Stimmen, welche, ohne den engen Rahmen des Cantus firmus auszudehnen oder zu überschreiten, den Moment im melodischen Ausdrucke zu bezeichnen im Stande waren, und so entstand die ganz eigenthümliche Form, die wir an diesen Gesängen wahrnehmen und welche eigentlich als eine engere Durchführung des Chorals betrachtet werden könnte, in genauer Unterscheidung des einfachen, in gleichem Contrapunkte gesetzten und des mit ganz freien Begleitungsstimmen erweitert durchgeführten Chorals. Wir finden den Hauptgesang in der Oberstimme beibehalten, den lyrischen oder den Ausdruck tieferer Betrachtung der Textesworte aber melodisch meistentheils vorzugsweise dem Tenor zugetheilt, wiewohl der Bass und Alt nicht leer davon bleibt. Den charakteristischen Zusammenhang mit den Stellen, in welchen sie sich den Cantaten anschliessen, finden wir in der Wahl der Tonversetzungen und in der harmonischen Behandlung. So steht in der Passionsmusik die Bearbeitung des „Erkenne mich mein Hüter" in hellem E dur, „Ich will hier bei dir stehen" in Es dur, „Befiehl du deine Wege" in D dur, „O Haupt voll Blut und Wunden" in F dur, und endlich erst: „Wenn ich einmal soll scheiden" in unversetzter phrygischer Tonart, mit beibehaltenem phrygischem Schlusse, der hier schon dadurch allein um so bedeutungsvoller wird und um so mächtiger wirkt, da er den ersten Bearbeitungen fehlt, welche alle im milden hellen Dur enden; wie schon die kleine Abänderung des Cantus firmus in der zweiten Zeile des zweiten Theiles durch die Wiederholung des äolischen Grundtones und den dadurch herbeigeführten Schluss mit der kleinen Terz sich eigenthümlich und characteristisch von jenen ersten Bearbeitungen unterscheidet. Aehnliches findet sich bei: „Ich bin's, ich sollte büssen" und: „Wer hat dich so geschlagen," in welchen Bearbeitungen jene in As, diese in F steht. Wenn die Wahl der Tonarten also keine zufällige, sondern zunächst äusserlich schon durch den Zusammenhang mit dem ganzen Werke bedingt ist, so zeigt sich auch für sie eine innere Nothwendigkeit, und abgesehen von dieser geht die Wahl der Harmonie, wie die ausdrucksvolle Stimmenführung nicht allein aus der besonderen Berücksichtigung des Textes hervor, sondern weiset auch den innigsten Zusammenhang mit den Tonstücken, denen sie sich anschliessen, nach, wie wir solches schon aus diesen wenigen Beispielen und selbst aus den in gleicher Tonart stehenden beiden Bearbeitungen derselben Choralmelodie zu: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?" und „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe" sehen können. In gleichem Verhältnisse stehen nun auch die übrigen Gesänge zu den Cantaten, denen sie entnommen sind, und nur mit ihrer Beziehung zu diesen können sie recht genossen und gewürdigt werden. Mir liegt ausser den beiden Passionsmusiken und den gedruckten Motetten und Cantaten eine Sammlung von 168 Kirchencantaten von Joh. Seb. Bach vor*), aus welchen ich die Choräle mit denen in der gedruckten Sammlung verglichen und deren ihnen ursprünglich angehörige Texte ich nachzuweisen die Absicht habe. Da ausser den von A. B. Marx herausgegebenen Cantaten keine weiter allgemein bekannt geworden, diese auch nicht zu häufig

*) Durch freundliche Mittheilung der Herren Hauser, Dr. Mendelssohn-Bartholdy, MD. Rungenhagen und anderer Freunde ist es mir gelungen, für die Bibliothek des königlich academischen Instituts für Kirchenmusik einen Jahrgang von Bach's Kirchencantaten vollständig zusammenzustellen, und gegenwärtig bin ich auch in der Sammlung des zweiten Jahrganges schon bedeutend vorgeschritten.

verbreitet sind, so wenden wir uns zunächst zu diesen, wodurch wir, nach gegebener Anschauung einiger von ihnen, ihren Werth im Allgemeinen, wie für die jetzige Zeit und zugleich das Verhältniss einzelner Choralgesänge zu ihnen deutlicher erkennen werden.

Seb. Bach's Kirchencantaten.

Die Kirchencantaten Seb. Bach's sind ein Schatz von unermesslichem Werthe. Ungeachtet ihrer oft seltsamen, in veralteter Ausdrucksweise sich ergehenden Textesworte werden sie in Beziehung auf die Wahrheit und Innigkeit ihrer aus der innersten Tiefe eines frommen, gläubigen Gemüthes entquollenen Musik für ewige Zeiten als Muster dastehen. Wem sie sich erschlossen, den stört die Form ihrer Sprache nicht. Bach liefert keine Musik neben dem Texte, keine Melodien zum Texte, die ohne diesen durch sich selbst völlig befriedigen, etwa durch ihn nur Erklärung, vor falscher Auffassung sichernde bestimmtere Bedeutung erhalten. Nein, er durchdringt das Wort in seiner geistigen Tiefe, hebt durch die Tonkunst seinen Sinn hervor, erklärt es in Tönen zur Offenbarung seines ganzen Inhaltes, wiederholt es, seine Bedeutung verstärkend, erweiternd, betrachtet es in verschiedenem Sinne, mit einem Worte: Bach's Kirchenmusik ist eine vollständige Exegese des ihm zum Grunde gelegten Textes. — Für alle seine Schöpfungen scheint Bach wie mit einem Schlage die passendste Form gefunden zu haben. Wie kunstreich und mannichfaltig auch immer ihre Ausstattung erscheinen mag, nichts desto weniger ist Alles leicht und mit der grössten Gewandtheit, obwohl deshalb nicht mit geringerer Sorgfalt ausgeführt, und in den Arbeiten seiner späteren Lebensperiode herrscht eine Freiheit im Fluge des Gedankens, dass auch selbst da, wo er in den allerkunstreichsten Formen hervortritt, sich nirgends ein ihn beengender Zwang bemerken lässt. — Mit bewunderswürdiger Lebhaftigkeit wusste er sich stets für die tiefste Auffassung seiner in Musik zu setzenden Texte zu stimmen, und immer stand sogleich das ganze Tonstück in voller Gestaltung vor seinem Geiste. Da ist nirgends etwas Gestückeltes, Gedrechseltes zu entdecken; jeder Ausdrucksweise im vollsten Maasse Herr, hielt er sie unwandelbar fest, wenn er sie einmal als die ihm für seinen Zweck passendste erfasst hatte. Und wie mannichfaltig, wie vielseitig erscheint er, und eben in seinen Gesangcompositionen mit am allermeisten. Für jedes Gefühl, für jede Empfindung, für jede Anschauung stand ihm der Ausdruck zu Gebote, und er giebt ihn eben so tiefsinnig, als innig und wahr. Jede erneute Veranlassung ihres wiederholten Erwachens führt ihm auch den neuen Ausdruck dafür zu, und diesen immer wieder eben so kunstreich als ungekünstelt. Man könnte fast behaupten, wer seine Schöpfungen in ihrem ganzen Umfange erkannt hat und zu geniessen im Stande ist, der findet bei einiger Beobachtungsgabe nach ihm nichts wesentlich Neues mehr in der Musik. Mindestens ist so viel gewiss, einen grösseren musikalischen Gedankenreichthum hat kein Tondichter, weder vor, noch nach ihm, bekundet, und wenn die grössten Meister unter seinen Nachkommen an dem Style ihrer Werke erkennbar sind, so finden wir auch diesen schon in einzelnen seiner Werke wie eine Verkündigung angedeutet. Er unterscheidet sich von den nach ihm durch die Individualität der Meister ausgeprägten nur dadurch, dass auch in allen seinen Prophetieen der Bach'sche Geist vorherrschend durchweht. — Doch lässt sich in der mir vorliegenden Sammlung von Cantaten ein sich entwickelnder Bildungsgang des Meisters wohl herausfinden. Obschon aus allen derselbe fromme Sinn, ich möchte sagen dieselbe christliche Einfalt hervorleuchtet, so klebt doch den in einer früheren Periode geschaffenen mitunter etwas Veraltetes, so in der Form, wie im Ausdrucke an. Die späteren zeichnen sich durch jene, in nie veraltender Form ausgeprägte Kraft des Gedankens, durch jene Sicherheit und Klarheit der Auffassung, durch jene eiserne Consequenz der Ausführung aus, welche dem grössten Theile der Werke unseres Meisters eigen sind, und Alle, denen sie sich einmal erschlossen haben, mit nie zu lösenden Fesseln an sich ketten.

Die Sonderung dieser Kunstwerke nach den verschiedenen Perioden ihres Entstehens muss einer späteren Betrachtung vorbehalten bleiben. Hier nur so viel. Ein Theil der mir vorliegenden scheint schon der Zeit anzugehören, als Bach noch Organist in Mühlhausen, oder, etwas später, in Weimar angestellt war. — Nach einer Bemerkung Zolter's hat unser Meister seine grosse Cantate: „Eine feste Burg ist unser Gott" zur Feier des zweihundertjährigen Reformationsfestes im Jahre 1717 geschrieben; in dieses Jahr fällt auch sein Besuch in Dresden und der bekannte Wettstreit mit dem französischen Organisten Marchand. Es kann also angenommen werden, dass alle eine ältere Form an sich tragenden Kirchenstücke der Zeit vor 1717 angehören müssen. Abgesehen von allen Uebrigen enthalten diese ein fast untrügliches Zeichen in der Form ihrer Choräle. — Sie sind noch einfacher in den Harmonien, die melodische Belebung

der Mittelstimmen fehlt. Die Verschmelzung mit der Cantate geschieht häufig mittelst des Instrumental-Accompagnements; dieses ist mehr rhythmisch belebend, als melodisch bedeutsam. Der Choral selbst ist oft seltsam rhytmisirt. (Das anliegende Beispiel No. 2 enthält acht Bruchstücke von Chorälen dieser Art.) — Die Form der Tonstücke selbst, die Melodie, die Stimmführung überhaupt, die Instrumentation, mit einem Werte, die innere und äussere Anordnung des Ganzen stellt sich später abgeschlossener, abgerundeter, durchaus vollendeter, gewissermassen geschmackvoller dar. Der Gesang ist geebneter, stimmengerechter; man sieht es, Bach hat gute Sänger gehört und der Vortrag seiner Singstimmen ist mehr auf Kunstgesang als auf natürlichem begründet und berechnet. Es ist daher ein grosser Irrthum, Bach's Singstimmen von der Instrumental-Seite zu betrachten; ganz im Gegentheil erschliesst sich das tiefere Verständniss der Melodien seiner Instrumental-Compositionen, wenn man sie durch den lebendigen Hauch der Menschenbrust zusammengehalten, belebt und bewegt betrachtet, sie nicht als blos einzeln verübergehende, zu Figuren anschaulich verbundene, sonst aber im freiem Spiele flüchtig verklingende Töne ansieht. — Eine Vergleichung der Cantate zur Rathswahl zu Mühlhausen vom Jahre 1708 „Gott ist mein König;" der zum 4ten Sonntage nach Trinitatis: „Barmherziges Herze" vom Jahro 1715; der zum Reformationsfeste 1717: „Eine feste Borg;" der zum 2ten Sonntage nach Trinitatis: „Die Himmel erzählen" vom Jahre 1723; der zur Rathswahl zu Leipzig: „Wir danken dir" vom Jahre 1731 und das Oratorium: „Jauchzet, frohlocket" vom Jahre 1734 dürften als Grundlage für die Darstellung der künstlerischen Entwickelung des Meisters, wie für die Eintheilung seiner Werke nach Perioden zu benutzen seyn. —

Bach verstand es, wie gesagt, allen Regungen des Gemüthes den wahrsten Ausdruck zu geben; dadurch tritt in seinen religiösen Werken seine Subjectivität in den Hintergrund, und er wird der Verkündiger christlicher Gesinnung und Anschauung aller Bekenner des Evangeliums. Er lässt uns aber nicht allein die Regungen des religiösen Gemüthes erkennen, mit ihnen macht er uns auch die Veranlassung dazu anschaulich; er zeichnet alle Zustände, innere und äussere mit minutiöser Beachtung auch der kleinsten Merkmale, wie sie sich seinem Seherblicke aus den vorliegenden Texteswortèn ergeben; er sucht sie nicht hervor, sie dringen sich ihm auf, seiner Auslegungskunst wie natürlich entgegenströmend. Und dies ist der Punkt, worin sich seine neueren Kirchencompositionen hauptsächlich von den älteren unterscheiden. — Seb. Bach legt nicht allein Befriedigung, Freude, Wonne und Jubel, Sehnsucht und Wehmuth, Traurigkeit und Schmerz in den Character seiner Tonstücke, er malt sie auch im Einzelnen aus. Jedes Wort belebt und bezeichnet sein musikalischer Ausdruck. — In der Cantate: „Jesus schläft, was darf ich hoffen," sieht der bekümmerte, verlassene, schwankende Christ den Heiland wirklich schlafen, die Schaar der Andächtigen sich dem Schlummernden behutsam nahen. Wir sehen anderen Ortes das sturmbewegte Meer, so wie die sich thürmenden Wogen; wir schauen den heitern Himmel, wie die wetterschwangeren Wolken sich erheben, sehen am Auferstehungstage des Herro die im Triumphe sich kreisenden Sterne; Bach durchzieht in seinen Gesängen mit uns die ganze Welt, lebt alle Zustände und Verhältnisse mit uns durch, und begleitet uns bis an den Rand unseres offen stehenden Grabes, welches er uns in freudiger Hoffnung und Erwartung eines künftigen, seligen, verklärten Lebens zeigt. — Indem er den bedrängten Christen tröstet, ihn stärkt und ihn auffordert, sich in Gottes Fügungen zu schicken, zeigt er uns wie verstohlen dabei auch das Murren des unzufriedenen Bedrängten mit; er bezeichnet daneben Stehen und Gehen, Ruhen und Eilen, das Sicherheben wie Gebengtwerden in einer fast den ersten Anfängen der Kunst eigenen Naivität. — Und hierin, ohne irgend ein Aufgeben der kleinen Detailmalerei, haben sich seine späteren Arbeiten vor den früheren verklärt. — Sein Denken, Schauen und Fühlen ist sich stets unveränderlich gleich geblieben, doch steht später diese Malerei nicht mehr so vereinzelt da, sie bewegt sich fest eingeschlossen in der melodischen Form, die er seinen Stücken zum Grunde legt, und der Genius lehrte ihn seine Motive so glücklich finden, dass sie in ihrem Kerne schon die Ausdrucksfähigkeit für alles Das enthielten, was er im Verlaufe des Tonstückes in ihnen auszusprechen hatte. Es kann ganz dahin gestellt bleiben, ob und welchen Antheil Seb. Bach an dem Texteseotwurfe der Kirchencantaten, an ihrer äusseren Anordnung genommen hat; die Auffassung, die Gliederung, die poetische Verbindung und Beziehung der Theile zu einander, die Verarbeitung ihres Inhaltes ist sein Werk, und in welcher Weise! — Die Betrachtung zweier Cantaten für das erste Osterfest, einander gegenüber, möge das Nähere andeuten. Wir wählen zuerst die Cantate: „Der Himmel lacht, die Erde triumphiret." Der Meister führt uns, vom Triumphgesange über die Auferstehung des Herrn ausgehend, durch darüber angestellte Betrachtungen, dem Inhalte des Textes gemäss, in seiner gewohnten tiefsinnigen Weise, bis zu Tod und Grab des eigenen Leibes und lehrt uns, nach erweckter Hoffnung und Erwartung eines künftigen beseligten Lebens in Christo, beides mit Ruhe und Ergebung betrachten und in Sehnsucht erwarten. — Das Tonstück ist fünfstimmig für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass behandelt und ausser dem Quartett mit drei Oboen, drei Trompeten und Pauken begleitet. — Eine „Sonata" benannte Einleitung für das Orchester allein eröffnet feurig und brillant die Festcantate. — Nur das Thema, im Unisono von allen Instrumenten angestimmt, möge hier Platz finden: S. No. 3.

und, mit Uebergehung des Nachweises der kunstreichen und sinnigen Anordnung des Stückes, bemerkt werden, dass in die Durchführung des zweiten und dessen Gegenthema's der Hauptsatz, in kurzen Gliederungen von den Trompeten vorgetragen, hineintritt und zum Schlusse die bis dahin in freierem Spiele bewegten Stimmen zur Aussprache desselben einmüthigen Gedankens anzieht, mit welchem das Stück begann. Unmittelbar daran erhebt sich, ebenfalls vom ganzen Orchester begleitet, der erste Chor der Cantate, fünfstimmig: S. No. 4. Der Satz tritt im ersten Theile förmlich fugirt auf; nach kurzem Zwischenspiele nimmt der Sopran nachstehendes, sogleich vom Alt imitirtes Thema auf: S. No. 5. welches regelmässig in allen fünf Stimmen erscheint, doch nicht weiter durchgeführt wird, sondern nach kurzer Verarbeitung der letzten melismatischen Gänge kräftig abschliesst. Ein Nachspiel nimmt das Thema des ersten Theiles wieder auf. — Hierauf beschreibt ein Recitativ für die Bassstimme die Festlichkeit des Tages näher, und leitet in eine pathetische, vom Fundamente allein begleitete Arie ein. Sie ist trefflich declamirt, überhaupt sehr originell; die characteristisch pomphaft majestätische Begleitung hebt den Gesang noch ungemein hervor. — Aehnliches findet sich in Marcello's Psalmen. S. No. 6. Die Gesänge zum Preise des Siegesfürsten sind hier beendigt. Ein vom Fundamente begleitetes Recitativ des Tenors schildert nun die durch Christi Auferstehung beglaubigte Erwartung eines Lebens mit dem Herrn nach dem Tode; ihm folgt eine Tenorarie: „Adam muss in uns verwesen, soll der neue Mensch genesen, der nach Gott geschaffen ist." Mit vorerwähntem Recitative nimmt die Musik einen ruhigern Character an. Die Melodie zu obigem Texte der Arie ist angenehm, ohne jedoch besonders das Gefühl anzuregen; sie giebt allein den didactischen Inhalt wieder. — Dagegen übernimmt die fünfstimmige Begleitung der Saiteninstrumente den bewegteren Ausdruck der freudigen Hoffnung, des beseligend ruhigen Erwartens. — Deshalb hat Bach auch nicht das Motiv der Singstimme zum Ritornelle gewählt, sondern mit guter Absicht die Motive der Begleitung dazu benutzt, und dadurch den Character des Tonstückes schon mit Bezugnahme auf den ferneren Gang der Cantate vollkommen angedeutet: S. No. 7. Ein kurzes Recitativ ohne Begleitung, von der Sopranstimme vorgetragen, spricht nun das Bewusstsein des Lebens in Christo aus, und die freudige Zuversicht der Auferstehung mit Christo zur Ehre und Herrlichkeit nach dieser Zeit, wie die Anschauung Gottes in eigenem Fleische. — Wie prophetisch und im Triumphe erhebt sich die Stimme im Schauen dieses freudenvollen Jenseits, der Continuo beendet rhythmisch geordnet das Recitativ. — So gestärkt und erhoben sieht der Christ ruhig dem Tode entgegen, jede Furcht ist entschwunden und hat der Sehnsucht nach Auflösung, nach der Verwirklichung des Geschauten Raum gegeben. — Die folgende Arie: „Letzte Stunde brich herein" — schildert dieses freudige Sehnen, malt die fröhliche und getroste Erwartung der endlichen Verwandlung und Erfüllung der durch Christi Auferstehung gewordenen Verheissung. — Und wie vortrefflich hat Bach Das wieder ausgedrückt! — Das Hauptmotiv, wie es Sopran und Oboe einander imitirend in den ersten vier Tacten geben, ist zu einem Ritornelle von sechzehn Tacten zusammengestellt, hierauf beginnt der Gesang: S. No. 8.

Höchst sinnig und bedeutungsvoll lässt Bach im achten Tacte, bei den Worten: „Brich herein, mir die Augen zuzudrücken," den Cantus firmus des Chorals: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist," durch Geigen und Bratschen vorgetragen, eintreten, und im Verfolge des Stückes den ganzen Choral neben der im angenommenen Character fortgehenden Singstimme und deren imitirender Begleitung durch die Oboe ausführen. So wird die folgende, die Cantate abschliessende, letzte Strophe desselben Chorals vorbereitet und kann nun als ein Lied im höheren Chore erklingen; der Grabgesang wird so ohne alle äussere Veränderung in einen Triumphgesang verwandelt, und wie das Tonwerk mit dem weltlichen Ausdrucke des Jubels über den Triumph der Erstandenen begonnen, schliesst es jetzt mit Darlegung der Freude und der Zuversicht des Christen in ernstester kirchlicher Form: S. No. 9. So erklärt sich die Versetzung des Choralschlussverses aus dem tieferen G ins hellere C, die volle dazu erklingende Instrumentation und die über dem Choral in getragenen Tönen schwebende Melodie der Siegestrompete, als Gegensatz ihres irdisch pomphaften Ausdrucks in der Einleitung. Zur ersten Choralstrophe und ohne diese Vorbereitung bliebe diese Behandlung des Chorals unbegreiflich.

Betrachten wir dieser Cantate gegenüber eine andere für das erste Osterfest geschriebene: „Christ lag in Todesbanden." Bach hat den Text des Luther'schen Kirchenliedes ganz unverändert dazu beibehalten, und somit für den Gang und die Gestaltung dieser Ostercantate eine von der vorigen völlig abweichende Aufgabe genommen. Jene führt von der Schilderung der Freude des gesammten Weltalls durch deren nähere Betrachtung zum furchtlosen und ruhigen Blick in das eigene Grab, zur freudigen Erwartung endlicher Auflösung und Verwandlung des eigenen Leibes an die Pforten des Jenseits hin. — Dieser Text verweilt dagegen in steter Betrachtung des Kampfes zwischen Tod und Leben, fasst dessen einzelne Momente ruhig in's Auge und leitet wiederholentlich zum Bewusstsein im Glauben: „Das Leben hat den Sieg errungen, alle Macht und Gewalt ist dem Tode durch die Hinopferung des Heilandes entrissen." — Diese Erkenntniss führt zur Glaubensfreudigkeit und zum Jubel- und Preisgesange auf das Fest hin, und so endet diese Festcantate, wie die vorerwähnte begann. — Die ganze Betrachtung verlässt den Kreis der gesammten Menschheit nicht, und tritt nirgends als

eine subjective hervor. Deshalb giebt unser grosser Meister folgerecht in seiner Composition niemals den kirchlichen Ausdruck der Gemeine auf; allen Stücken der Cantate dient gleichmässig der Cantus firmus des Chorals zur Grundlage, den er den Textesstrophen gemäss in kunstreichen und mannichfaltigen Bearbeitungen verwendet. Versuchen wir es, uns ihren Inhalt, durch Beispiele belegt, speciell anschaulich zu machen.

Eine kurze fünfstimmige Sinfonie dient zur Einleitung. Aus der Wiederholung der beiden ersten Töne des Cantus firmus entwickelt sich die Melodie der ersten Zeile des Chorals, gewissermassen als Ueberschrift, und Andeutung des Inhaltes und Charakters des ganzen Tonwerkes. S. No. 10. — An die Einleitung schliesst sich eine Durchführung der ersten Choralstrophe mit Begleitung des Basso Continuo und einander in kleinen Figuren nachahmenden Geigen. Mit den Singstimmen gehen die gewöhnlichen, den Choral begleitenden, Kirchen Instrumente, Cornett und drei Posaunen. — Dies Stück ist eines der grossartigsten Compositionen Bach's, wie überhaupt die in Rede stehende ganze Cantate dieselbe Bezeichnung fordert. — Die den Cantus firmus begleitenden Stimmen sind mit genauster Beachtung des wechselnden Textausdruckes erfunden, wobei Bach zugleich den Anklang an die Choralmelodie möglichst beizubehalten suchte. Die Behandlung der Singstimmen näher zu bezeichnen, erinnern wir an die herrliche Bearbeitung des Chorals: „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross" in der Passions-Musik nach dem Matthaeus, an welche die vorliegende der Form und Ausführung nach, erinnert. Das nachstehende Beispiel enthält den Anfang des Satzes der Singstimmen, die Begleitung ist fortgelassen. S. No. 11.

Von der dritten Choralzeile ab tritt der Cantus firmus zuerst verkleinert in den drei Unterstimmen auf, bevor er in der Oberstimme fortgeführt wird. S. No. 12. Das Hallelujah des Choralschlusses ist zu einer besondern Fuge verwendet; gleich bei seinem Eintritte wird das Thema in der Quinte nachgeahmt und erklingt so, das Hallelujah fortströmend, das ganze Tonstück hindurch, als eigentlicher Keim und Kern des Ganzen.

Die zweite Strophe des Chorals: „Den Tod niemand zwingen konnt'" ist dem Sopran und Alt, als Duett, gegeben. Nur der Basso Continuo begleitet; sein einfacher diatonisch melodischer Gang ist rhythmisch durch Ueber- und Untersprünge in die Octaven belebt, Drang und Widerstreben, Kampf bezeichnend. Die Singstimmen enthalten nur den Choral, dessen einzelne Theile, dem Fortgange des Grundthemas im Basse gemäss, ausdrucksvoll wiederholt, oder nach Umständen gedehnt und erweitert werden. Der Anfang des Chorals entwickelt sich, wie in der Einleitungs-Sinfonie aus seinen ersten Intervallen, wie folgendes Beispiel zeigt, welches zugleich die Anordnung des Tonstücks andeutet. S. No. 13. Dass Jesus Christus an unserer Statt die Sünde weggethan und dadurch dem Tode all sein Recht und seine Gewalt genommen, ihm nur noch seine Gestalt ohne Stachel gelassen hat, enthält die dritte Strophe des Chorals. Der Tenor trägt Solo den Cantus firmus ganz unverändert, nur von einer kurzen, die schreckhafte Todesgestalt malenden Dehnung unterbrochen, vor, bis zum Allelujah seines Schlusses, bei welchem der Cantus firmus aufgegeben ist. Statt seiner ist als Ausdruck der Siegesfreude ein figurirter Gesang aufgenommen. — Eine im Ausdrucke der des eben erwähnten Allelujah ähnliche Figur führen die Geigen in unausgesetztem Spiele das ganze Stück hindurch, mit Ausnahme einer kurzen Malerei der Gewalt des eindringenden Todes, fort, indess der Continuo sich ebenfalls, grösstentheils ganz unverändert, in dem erwählten Grundrhythmus fortbewegt. Folgendes Beispiel giebt den Anfang der Strophe: S. No. 14. Die vierte Strophe: „Es war ein wunderlicher Krieg, da Tod und Leben rungen," ist wiederum eines der herrlichsten Beispiele grosser contrapunktischer Kunst neben lebendiger Entfaltung der einzelnen Stimmen und Verwendung des Wortausdruckes zu bedeutungsvoller Tonmalerei unter Festhaltung der gegebenen Intervallenform. Der Cantus firmus ist in die Altstimme gelegt, nachdem die begleitenden ihn in der Verkleinerung intonirt haben und dazu dem Wortausdruck gemäss contrapunctiren. Die ersten beiden Zeilen sind zusammengestellt, die übrigen, Zeile für Zeile, einzeln in gleicher Weise behandelt. S. No. 15. Der Verfolg giebt Gelegenheit zu mancher Detailmalerei, die sich bis in's Naive hin verliert, wie sich das bei Bach häufig vorfindet. — Die fünfte Strophe liegt einer Bass-Arie unter; die Singstimme beginnt mit dem Cantus firmus, und bewegt sich dann in freier declamatorischer Form weiter fort. Zwei Violinen, zwei Violen und der Basso-Continuo begleiten. Die erste Geige imitirt den Cantus firmus in der Oberquinte, und nimmt ihn dann, wie die Singstimme, fortgesetzt in den Gang ihrer Melodie auf. Der Anfang des Stücks giebt ein Bild der Grundanlage; im weitern Verfolge treten neue den Text gewissermassen interpretirende Motive hervor. S. No. 16. Die sechste Strophe: „So feiern wir das Osterfest, mit Herzensfreud' und Wonne," ist vom Basso Continuo allein begleitet, welcher sich ununterbrochen in gleichmässigen pomphaften Schritten fortbewegt. Ueber ihn führen Sopran und Tenor den Cantus firmus, ein Duett, einander in der Quinte nachahmend, durch. Beide vereinigen sich am Schlusse jeder Zeile zu lebhafteren in gleichem Contrapunkte gehaltenen Melismen. Nachstehend der Anfang des Stücks: S. No. 17. Die letzte Strophe wird vom Chor, begleitet vom ganzen Orchester und den Posaunen, gesungen. Sie steht in den Choralgesängen unter No. 184 um einen Ton tiefer versetzt. —

Wie nun diese beiden Cantaten ihrem Inhalte und ihrer Anordnung nach wesentlich von einander unterschieden sind, so ist auch der rein musikalische Theil in keinem Punkte mit einander ähnlich. Bei der jetzt schon weiteren Verbreitung der Orgel- und Clavier-Compositionen unseres Meisters ist es zu bekannt, dass Bach sich nicht leicht wiederholt, und obwohl er seine ihm ganz eigenthümliche Schreibart hat, doch an keinen stehenden, stets wiederkehrenden Formeln zu erkennen ist. Bach ist frei von aller Manier, und die dichterische Mannigfaltigkeit, welche sich so vielseitig in seinen Instrumental-Compositionen offenbaret, findet sich ebenfalls in den Gesangs-Compositionen überreich vor, ungeachtet Bach fast nur allein für die Kirche geschrieben hat. Seine Gesänge sind wahrhaft von dem heiligen Geiste durchdrungen, und der ernsteste und würdigste Sinn bringt sie künstlerisch zur Aussprache. Und dennoch, wie sehr widersprechen sie formell Dem, was die alte Schule gemeinhin Kirchenstyl zu nennen pflegt. Schon die beiden hier näher betrachteten Ostercantaten bezeugen dieses. Indem jene sich grösstentheils in ganz freien Formen bewegt, hält sich diese ganz eng an den gebräuchlichen Kirchengesang der Gemeine, der seiner Natur nach die mit ihm zu vereinbarenden Formen beschränkt. Wo aber dies nicht der Fall ist, da lässt sich Bach ungehindert gehen, und bedient sich jeder Form, wenn diese nur wahr, erschöpfend und Anschaulichkeit gebend im Ausdrucke ist. — Eben an Seb. Bach kann man es recht deutlich erkennen, dass nicht eine oder die andere Schreibart allein auf die Bezeichnung Kirchenstyl Anspruch machen darf, sondern dass eben nur der mit dem Heiligsten und Höchsten erfüllte Geist die Sprache zu reden vermag, welche das Erhabenste anschaulich macht, und dass sich das Niedrige und Unwürdige dann von selbst ausschliesst. — Es ist wohl seltsam, dass fast hundert Jahre vergehen mussten, bevor dies an Bach erkannt wurde. Die Theoretiker, welche aus seinen Werken die Norm für den Satz, die Scheidung eines Kirchen- und Kammerstyls entwickelten, waren gerade für den tiefen poetischen Sinn seiner Kunstwerke verschlossen geblieben, und schrieben ihren hohen künstlerischen Werth ganz anderen Dingen als diesem zu. — Und dennoch treten uns in einer Menge seiner Kirchengesänge am Allerschlagendsten gerade die Beweise entgegen, dass Bach sich der verschiedenartigsten Schreibarten bediente, wenn sie ihm das Rechte, Wahre, hier Passendste erschienen. Wie Baini in Palestrina zehn verschiedene Style nachweist, so liesse sich in ähnlicher Weise an Bach eine ungleich grössere Anzahl ohne Mühe herausfinden, und wie wir in ihm, im eigentlichen Sinne des Wortes, den Prototypus der evangelischen Kirchenmusik erblicken, so spiegeln sich auch in den von ihm gewählten Formen die Richtungen, welche später die Kunst genommen, unwiderstreitbar ab. — Einige Beispiele mögen das Angedeutete nachweisen. — In der Cantate: „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ erhebt der Tenor in einem Recitative die Klage über die Bedrängniss des Christen, während der Herr schläft, und knüpft daran die Bitte, ihm in der Gefahr den rechten Weg zu zeigen. Eine kräftige Arie mit Quartettbegleitung: „Die schäumenden Wellen von Belials Bächen,“ G dur, $\frac{3}{8}$-Takt, in feurigem Tempo, schildert die Gefahr des Weges. Die Begleitung ist durchweg malerisch; eine rollende Figur in der ersten Geige scheint die Gewässer des Sturzbachs zu bezeichnen; in den kräftigen Rhythmen des Basses zeigt sich ein muthvolles energisches Anstreben, die zweite Geige und die Bratsche geben das Bild eines mühevollen sich Entgegenstemmens. Hier der Anfang der Arie, in der ich etwas Mozart Eigenthümliches finde. S. No. 18. Es dürfte interessant sein, den ersten Entwurf Bach's zur Singstimme kennen zu lernen, den dessen eigene Handschrift, wie die Beilage, (No. 19) enthält.

Eine Mischung des strengen mit freiem Style findet sich unter Anderen in der schönen Cantate: „Herr wie du willst, so schick's mit mir.“ Ich wähle einige Beispiele aus der Bassarie (C moll), welche eine Menge ausdrucksvoller Momente in melodischer und harmonischer Beziehung darbietet. S. No. 20 a. Merkwürdig ist in nachfolgender Stelle noch, neben dem ausdrucksvollen Gesange, die einfache, bei Bach ganz ungewöhnliche Begleitung, welche offenbar den Klang der Glocken darstellen soll. S. No. 20 b. Wenn schon diese wenigen Beispiele das Angedeutete vollständig bestätigen, so dürfen wir doch, selbst mit der Absicht, die Beispiele nicht ohne Noth zu häufen, noch einige besonders merkwürdige Fälle nicht übergehen. - So findet sich in der Cantate: „Gedenke Herr, wie es uns gehet“ eine Altarie, welche unter Bach's Arbeiten höchst auffallend, fast einzig dasteht. — Eine liebliche, anmuthige Cantilene, in höchster Einfachheit harmonisch und melodisch sich entfaltend, die Begleitung im gleichen Contrapunkt fast nur in Vierteln, hin und wieder eine kurze Phrase der Singstimme nachahmend, erinnert sie mehr an die mildfrommen Gesänge Jos. Haydn's, als an den tief kräftigen, selbst im lyrischen Ergusse Energie nicht verläugnenden Sebastian. Man wäre versucht, sie für unächt zu halten, wenn nicht die Anordnung der Aufgabe vollkommen entspräche und wir schon in ihm den Künstler erkannt hätten, der wie im prophetischen Geiste Saamenkörner in seinen Werken ausstreute, deren Wachsthum und Blüthe einer späteren Zeit vorbehalten blieb. — Auch zeigt sich am Schlusse des zweiten Theiles der Arie der Bach'sche eigenthümliche Stempel. — Uebrigens ist es bekannt, dass Seb. Bach mehrere Ausflüge nach Dresden, wo damals Hasse, die Faustina und mehrere andere grosse Sänger Italiens lebten, gemacht hat. Seine Leichtigkeit im Auffassen und sich Aneignen gehörter Tonstücke bestätigen dessen Biographen einstimmig. Hasse baute auf dem Grunde der neueren neapolitanischen Schule fort. Das

konnte Bach ausnahmsweise mit Hintansetzung seines eigensten Wesens wohl auch einmal unternehmen, und es wäre sogar denkbar, dass Bach die ganze vorliegende Cantate, wenn auch nicht für Dresden, doch für die Dresdner geschrieben haben könnte, welche noch heute (im Jahre 1839 geschrieben) ihrer entschiedenen Vorliebe für italienische Musik nicht entsagen können, und selbst unmittelbar nach unseres Meisters grosser Passionsmusik noch einer Symphonie oder einer brillanten Ouverture als Schlusssteines bedürfen. Doch wir kehren zu unserem Pastorale zurück und setzen den Anfang desselben ausführlich hin, wobei noch zu bemerken, dass auch die Behandlung der begleitenden Flöte sich mitunter ganz modern vernehmen lässt. S. No. 21.

Um die Beispiele verschiedenen Styles mit modernen Anklängen bei grosser sinniger Tiefe zu beendigen, folge noch das Thema eines Duetts mit obligater Oboe aus der Cantate: „Wachet auf, ruft uns die Stimme": S. No. 22., (man betrachte im Beispiel b den siebenten und achten Takt, wie den Schluss); das einer herrlichen Sopranarie mit obligater Violine, Oboe und Violoncello aus der Cantate: „Also hat Gott die Welt geliebet"; S. No. 23, das Thema einer Tenorarie aus: „Herr, wie du willst, so schick's mit mir": S. No. 24, der Anfang eines Duett's aus: „Der Herr ist mein getreuer Hirt": S. No. 25, und das Thema einer Tenorarie aus: „Halt' im Gedächtniss Jesum Christ": S. No. 26. Der Eingang des reizenden Wiegenliedes aus der Cantate: „Es waren Hirten in derselben Gegend" möge diese Beispiele beschliessen, S. No. 27. — Nach diesen wenigen Andeutungen erklärt es sich, welch' eine grosse Masse von unbekanntem Material noch näheren Studien ganz unbenutzt vorliegt, da jede der Cantaten in der Regel ausser einem Einleitungschore und dem Schlusschorale einige Recitative und Arien oder Duett's (diese jedoch seltener) enthält. Sehen wir uns darin um, so begegnen wir manchem uns bei anderer Gelegenheit bekannt Gewordenen, und werden zum Vergleiche des neuen Fundes mit dem Gekannten aufgefordert. — So enthält die mir vorliegende Sammlung mehrere Choralbearbeitungen, wie sie in der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Sammlung von Choralvorspielen unverändert stehen. Z. B. gleich das erste der Sammlung über: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (in der Cantate über denselben Text); Geigen und Bratschen tragen die Oberstimme vor, ein Solo Tenor den Cantus firmus mit dem Text: „Zion hört die Wächter singen". Desgleichen No. 2: „Meine Seele erhebet den Herrn," Duett für Alt und Tenor zum Texte: „Er denket der Barmherzigkeit"; zwei Oboen und Trompete führen den Cantus firmus. — Desgleichen No. 4: „Wer nur den lieben Gott lässt walten," ein Duett für den Sopran und Alt zur vierten Strophe: „Er kennt die rechte Freudenfülle"; den Cantus firmus tragen Geigen und Bratschen vor, und mehrere andere. —

Besonders interessant ist es, den grössten Theil der einzelnen Stücke, aus welchen die beiden Messen (Kyrie und Gloria) in A und G zusammengestellt sind, in ihrer ursprünglichen Behandlung in den Cantaten wiederzufinden. Meines Wissens ist noch kein ausführlicherer Nachweis darüber bekannt geworden, und er möge, so weit ich es vermag, hier Raum finden. — Das Kyrie der G dur-Messe findet sich als Einleitungschor in der Cantate: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" mit einzelnen geringen, durch den veränderten Text bedingten Abänderungen vor. Das Gloria ist der Einleitungschor der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild." Das in den ersten 44 Takten des Gloria dem Sopran und Alt zweimal zugetheilte Solo ist in der Cantate obligaten Hörnern gegeben; es bildet bis zu der in getragenen Tönen eintretenden Stelle der Singstimmen: „Et in terra pax" mit dem in bewegtere Rhythmen gestellten Instrumentalsatze die Einleitung. Der Gesang tritt mit den oben die Cantate bezeichnenden Worten, wie im Gloria, nur in einer dem Texte entsprechenden kräftigern Versetzung ein. S. No. 28. Die Bassarie „Gratias agimus" ist der vortrefflichen Cantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis: „Warum betrübst du dich mein Herz" entnommen, wo sie sich mit dem Texte: „Auf Gott steht meine Zuversicht" vorfindet. Wenn gleich das Gratias der melodischen Führung der Singstimme nirgends widerspricht, so lässt sich doch ein gewisser Zwang des Textes darin entdecken. Bach war zwar eigenthümlich tiefsinnig; er zieht aber den mit ihm Vertrauten mit sich fort, ohne dass man ihm widerstreben könnte. Hier möchte ich behaupten, dass nur die Reflexion im Gratias zu einer Verschmelzung zwischen Ton und Wort verhelfen kann, die sich in dem: „Auf Gott allein steht mein Vertrauen" von selbst ergiebt. Das Duett für Sopran und Alt: „Domine Deus" ist gleich dem Gloria ebenfalls in der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" zu finden, wo es Sopran und Bass übertragen ist. Doch hat es hier grössere Abänderungen erfahren. Die Tenorarie mit der Solo-Oboe: „Quoniam tu solus sanctus" steht in der Cantate, in welcher das Kyrie gefunden worden: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht" mit dem Texte: „Falscher Heuchler Ebenbild," wo sie vom vollen Quartett begleitet ist. — *)

---

*) Der Text zu dieser Arie lautet:

Falscher Heuchler Ebenbild
Mögen Sodom's Aepfel heissen,
Heuchler die von aussen schön
Können nicht vor Gott bestehn. —

Noch grösseres Interesse als das vorhergehende, gewährt das Gloria der A dur-Messe. Der erste Satz ist aus einem Basssolo: „Der Friede sei mit euch“ mit Chor: „Wohl mir, Jesus hilft mir kämpfen“ der Pfingstcantate: „Halt im Gedächtniss Jesum Christ“ in der Begleitung Note für Note entnommen; die Singstimmen sind theils in den Motiven umgearbeitet, theils mit neuen bereichert. Das sich zwischen dem Allegrosatze (ganzer Takt) wiederholende Adagio ($\frac{3}{4}$-Takt „Der Friede sei mit Euch,“ in der Messe das mit zwei Flöten begleitete „et in terra pax“ und „Adoramus te“) hat in der Cantate die dreistimmige Begleitung einer Flöte und zweier Oboen d'Amour. Bewundernswerth ist die Umgestaltung des letzten Adagiosatzes aus dem einfachen Basssolo in das herrliche polyphonische „Gratias agimus“ mit unveränderter Beibehaltung des Instrumentalsatzes. Die Vergleichung beider Sätze ist sehr instructiv; jede Stimme im Gratias ist bekanntlich ein trefflicher, in sich abgerundeter Gesang, der freudig erhabene Dank der zum vollen Bewusstsein des Glaubens gelangten Bekenner des Evangeliums, der Volksgemeine. Gleich grossartig und interessant ist das „Qui tollis peccata mundi“ Sopransolo mit zwei Flöten und dem Continuo (hier Bratschen). In der Cantate: „Siehe zu,“ aus welcher für die G dur-Messe das Kyrie und Quoniam entnommen, steht die Aria in A moll von zwei Jagdoboen und dem Fundament begleitet. Hier ist sie in H moll, die Oboestimmen für die Flöten um eine Octave höher versetzt, das Fundament für die Bratsche desgleichen. Die in gebundener Schreibart begleitenden Stimmen, wie die Grundstimme sind fast durchgängig Note für Note beibehalten und nur in einigen wenigen Takten findet sich eine geringe Abänderung vor. Die Singstimme ist durchweg umgearbeitet und in beiden Tonstücken gleich ausdrucksvoll. In der Cantate ist der Ausdruck des Stückes christliche Demuth und Bitte um Vergebung der Sünden. Das beifolgende Beispiel enthält den Anfang und einen Theil des Mittelsatzes des erwähnten Stückes. S. No 29. Die Altarie: „Quoniam“ findet sich in der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild,“ mit obligater Oboe in derselben Tonart; die Instrumentalstimme natürlich eine Octave höher als in der Messe, wo Violinen und Bratschen im Unisono begleiten. —

So viel über die beiden Messen. Es bliebe nun noch übrig, auf einen Hauptbestandtheil dieser Werke, den Choral, und dessen Verwendung darin, aufmerksam zu machen. In welcher Weise die in der gedruckten Sammlung aufgenommenen Choräle in Bach's grösseren Kirchengesängen verflochten sind, und dass sie einen wesentlichen integrirenden Theil derselben ausmachen, diejenigen Punkte sind, von welchen des Künstlers religiöse Gemüthsbewegungen ausgingen, oder zu welchen sie durch nähere Betrachtung des zur Aufgabe erwählten Gegenstandes hinführten, ist in dem ersten Abschnitte dieser Zeilen bereits ausführlicher bemerkt worden, und werden wir ihm in dieser Beziehung noch näher treten. — Schon die wenigen gedruckten Werke von Bach's Kirchenmusik zeigen uns, wie unser Meister in Bibel und Gesangbuch eingelebt war, und ihm einerseits ein Text, in welchen er sich vertieft hatte, die Melodie eines Chorals als Parallele, andererseits die Melodie einen analogen Text leicht in Erinnerung brachte und anwenden liess. — Seine Choralbearbeitungen sind sehr mannigfaltig; viele Cantaten beginnen mit durchgeführten Chorälen; grösstentheils liegt der feste Gesang in der Oberstimme, die übrigen Stimmen bewegen sich frei, theils in den Choralmelodieen nachgebildeten Formen, theils in eigens gestalteten stets ausdrucksvollen, eindringlichen Motiven. Gewöhnlich ist eine lebendige, selbständige, dem Charakter des Chorals entsprechende Instrumentalbegleitung mit ihnen verbunden, und in vielen findet man eine wiederkehrende, feststehende Anordnung. Es ist dieses dieselbe, wie wir sie in der Matthäus-Passion in der herrlichen Bearbeitung des Chorals: „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross“ wahrnehmen, in welcher Form uns in den Cantaten eine grosse Menge ähnlicher kostbarer Stücke entgegentreten. Anderen Durchführungen fehlt das Instrumentalspiel, und Bach beschränkt sich auf alleinige Benutzung der Singstimmen, auch wohl mit einem Basso Continuo versehen. Hier bildet der Meister gewöhnlich Zeile für Zeile die begleitenden Stimmen dem festen Choralgesange nach; wie in „Christ lag in Todesbanden.“ Doch auch diese Form genügte ihm noch nicht; wir finden Durchführungen, in denen die begleitenden Stimmen den Cantus firmus Zeile für Zeile in der Verkleinerung fugirt vortragen; die Gegenthemata erscheinen darin ihm nachgebildet; nach dem vollendeten Eintritte sämmtlicher Stimmen breitet sich der Cantus firmus der Oberstimme in gedehnten Klängen aus. Doch auch hier sehen wir den Cantus firmus in verschiedenen Stimmen wechselnd auftreten. Noch eine Eigenthümlichkeit Bach's ist es, den Choral zu paraphrasiren; dies geschieht in Chören, wie in Solo's. Und auch diese Behandlung zeigt sich in vielseitiger Weise ausgeführt. — In der Cantate: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ tragen zuerst einzelne Stimmen in figurirter Nachbildung die Choralzeile vor, bevor diese selbst vom vollen Chore gesungen wird. In der Cantate: „Warum betrübst

---

Zelter machte hierzu nachstehende Bemerkung: „Solche Verse, wie diese hier, deren Verfasser vielleicht angesehene Kirchen-Häupter waren, hat Seb. Bach in Menge für den nächsten Sonntag bemusiken müssen und hinterher gefunden, dass seine Töne bessere Worte verdienen, und da sämmtliche geistliche Reimereien von gleichem Schlage gewesen, die lateinischen Worte des Kyrie und Gloria dazu klangvoller gefunden.

du dich, mein Herz“ beginnen einzelne Stimmen den Klagegesang in freier melodischer Form, dann tritt erst der Chora ein, der immer wieder durch den Zwischengesang einer Solostimme unterbrochen wird. — Aehnliches geschieht in der Cantate: „Herr wie du willst, so schick's mit mir.“ Schon der einleitende Instrumentalsatz giebt in einfacher Wiederholung die vier ersten Töne des Cantus firmus, bevor er ganz ausgebildet im Horn erscheint. Nachdem die beiden ersten Zeilen vom Orchester unter fortgesetzter Durcharbeitung des der Begleitung gegebenen Thema's ausgeführt sind, fassen die Singstimmen den Choral auf und tragen ihn vierstimmig vor. Der Choral wird Zeile für Zeile durch Recitative von Solostimmen unterbrochen, während dessen das freie Spiel der Instrumente seinen Fortgang behält und der Anfang des Chorals, an die Worte: „Herr, wie du willst“ erinnernd, immer prägnant durchklingt. Eine andere Form bei Verwendung des Chorals findet sich in der Cantate: „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe,“ in deren Einleitung, einem freien Chore, die erste Zeile des Chorals: „Herzlich thut mich verlangen“ als Cantus firmus im Basse erscheint. Ein einfaches klagendes Motiv schwebt darüber und wird das ganze Stück hindurch von der Geige festgehalten; in den frei sich entfaltenden Chor tritt dann der bezeichnete Choral, von drei Posaunen und dem Cornett vorgetragen, mit allen Zeilen, nach und nach dazwischen hinein. — In den Sologesängen, welche auf Choräle gebaut sind, lassen sich ebenfalls viele verschiedene Behandlungen wahrnehmen. Die Singstimme trägt die Choralzeile, nach Maassgabe ihres Inhaltes verziert oder ungeschmückt einfach vor, und ergeht sich dann in recitativischer Form zuweilen im Arioso. Hierzu ein kurzes Beispiel. S. No. 30. In den Cantaten, welchen der einfache Kirchentext zum Grunde liegt, bildet Bach Chöre, Recitative, Arien und Duett's aus der Choralmelodie, und mindestens lässt sich (im Hauptthema immer) ein Anklang an die melodische Form der ersten Zeile, oder auch, wie der Text es ergiebt, einer anderen analogen erkennen, wie in: „Wer nur den lieben Gott lässt walten,“ in: „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut,“ und mehreren anderen. Ja die Melodie eines analogen Choraltextes benutzt Bach als stärkeres Ausdrucksmittel für seine Tonstücke, wie z. B. den schon eben erwähnten Eintritt der Choralmelodie zu: „Wenn mein Stündlein verhanden ist“ in der Arie: „Letzte Stunde, tritt herein.“ Eine ähnliche tiefsinnige Anwendung des Chorals findet sich in der Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (Kirchenmusik von Marx herausgegeben, No. 6). Ueber den in ruhig gemessenem Schritte sich gleichmässig fortbewegenden Fundamentalbass sprechen die drei tieferen Stimmen in ihren tiefsten Stimmlagen über den Text: „Es ist der alte Bund, Mensch, du musst sterben,“ einander imitirend, ein Thema; das Unvermeidliche, das Gesetz aus; nach der ersten Durchführung tritt der Sopran allein mit den Worten: „Ja komm, Herr Jesu, komm“ ein, die freudige Ergebung des Gläubigen in Gottes Fügungen ausdrückend. Da ertönt, ganz unerwartet, von den bis dahin stummen Gamben und Flöten die Melodie des Chorals: „Warum betrübst du dich, mein Herz“ und verbindet sich mit dem Gesange. Die tieferen Stimmen ergreifen von Neuem ihren unterbrochenen Satz: „Es ist der alte Bund,“ in wachsender Freudigkeit schliesst sich ihm der Sopran an; die Melodie der dritten Zeile des erwähnten Chorals klingt tröstend in kurzen Absätzen dazwischen, an ihren Text erinnernd: „Vertrau du deinem Herre Gott.“ Immer schauerlicher ertönt der Ruf: „Mensch, du musst sterben,“ die Stimmen drängen sich, nicht einzeln schreiten sie mehr neben einander her, sie einigen sich; treibend einander und gedrängt, nehmen sie wie im Kampfe die letzte Kraft zusammen, sich zum ersten Male zur Höhe aufzuschwingen, von welcher sie schleunigst in einen scharf distonirenden Accord hinabsinken, um dann gänzlich zu verstummen. Von den Flöten erklingt dazu die letzte Zeile des Chorals, an dessen Schlusston sich mehrere Male der Oberhalbton in herbem Wechsel wie ersterbend anschliesst, indess der Sopran mit den Worten: „Ja komm, Herr Jesu“ die Tonleiter sanft hinabgleitet, leise verhallend die Dissonanz ohne alle Begleitung auflöst, und das Stück auf der Terz endigt, ohne es zu beschliessen. — Zu welch' einer Menge von Bildern und Betrachtungen hier so der Hörer als der Vortragende angeregt wird, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. — Eben so sinnreich und tiefergreifend tritt der Choral: „Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin“ in dem darauf folgenden Stücke ein, nachdem die Altstimme: „In deine Händ' o Herr, befehl' ich meinen Geist“ sehnsüchtig verlangend und demüthig ergeben ausgesprochen hat und die Stimme des Trostes, der Erhörung, der Verheissung: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein“ sich hören lässt, welche die Gamben in geheimnissvollen Klängen umhüllen. — Die ganze Cantate gehört überhaupt zu den tiefsinnigsten und wirkungsreichsten unter Bach's Kirchenmusiken. Aehnliche ergreifende Beziehungen zwischen dem Texte des Chores und den einzelnen Zeilen des dazu eintretenden Chorales finden sich in dem grossen Einleitungschore der Passionsmusik. — In der Weihnachts-Cantate: „Jauchzet, frohlocket“ trägt die Sopran-Solostimme die sechste Strophe des Liedes: Gelobet seist du Jesus Christ: „Er ist auf Erden kommen arm“ als Cantus firmus eines reizenden Trios für zwei Oboen und Grundstimme vor, welche durch Betrachtungen über die Geburt des Herrn von einer andern, einer Bass-Stimme, nach jeder Zeile unterbrochen wird. — Umgekehrt führt in der Cantate auf das Fest der Beschneidung Christi: „Fallt mit Danken fallt mit Loben“ die in recitativischer Form dargestellte Betrachtung des beglückenden Weltheilandes, den

Eintritt des Chorals: „Jesus du mein liebstes Leben“ ganz unvermuthet und überraschend herbei; die Betrachtung wird ohne Unterbrechung in der begonnenen Weise fortgeführt, während dessen der Choral, von einer Solostimme vorgetragen in der Form eines Arioso darüber schwebt. — Die Verwendung des vierstimmig gesungenen Chorals zur Bass-Arie: „Mein liebster Heiland lass mich fragen,“ in der Passions-Musik nach dem Evang. Johannes ist bekannt. —

Es muss auffallen, dass bei dem grossen Interesse, welches sich unter den jüngeren Künstlern gegenwärtig ziemlich allgemein für Bach kund giebt, dessen Kirchenmusiken noch nicht die ihnen gebührende Verbreitung gefunden haben, und dennoch bieten sie, wie oben anzudeuten versucht wurde, so allseitigen Stoff für Studium und Genuss in überreichem Maasse dar. Wie sehr sich auch die Passionsmusik nach dem Matthäus verbreitet hat und durch viele Aufführungen ins Leben gerufen wurden ist, die Berichte über Aufführungen Bach'scher Cantaten sind selten, und doch ist es eben hauptsächlich Bach, welcher Kreisen gebildeter Kunstfreunde Gelegenheit zu fortgesetzter Entwickelung ihrer Kräfte neben stets erneuter geistiger Anregung giebt. — Bach's Gesänge sind eben nicht leicht zu singen, und ihre Ausführung mit vollem Orchester bietet allerdings Schwierigkeiten dar, wenn sie ihre volle Wirkung machen sollen. Die letzteren sind aber nicht unbesiegbar, und die Sänger kehren gern zu Bach's Werken zurück, wenn sie nur einmal die Weihe von ihm empfangen haben. Ich bin weit davon entfernt, unserer jetzt auch in Deutschland sehr tüchtig ausgebildeten Gesangkunst die Befähigung für unseres Meisters Gesänge abzusprechen; aber selbst wenn das Technische auf ganz schulgemässe Weise, unbeschadet und ohne Anstrengung der Stimmen (namentlich des laute Klage führenden Tenors) überwunden ist, wenn Alles äusserlich correct dasteht, ist der Aufgabe noch keineswegs entsprechend Genüge geleistet. Obwohl es sich ganz von selbst versteht, dass der blos correcte Vortrag eines Gedichts von dem geist- und sinnvollen übertroffen wird, und Jeder, der solchen unternimmt, stets den letzteren im Auge hat, so finden wir doch, dass man sich namentlich bei älteren Tonwerken nur zu häufig mit jenem begnügt, und sich eben entsetzlich verwundert, wenn aus den bewegten Tönen nichts sprechen will. — „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,“ lässt Goethe seinen Dichter im Prolog im Faust erinnern; diese Warnung ergeht auch an Jeden, der sich unserm Meister naht. Doch „trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor;“ aber dieser muss erkannt, dieser begriffen, dieser in Fleisch und Blut gedrungen sein, dann wird er durch sich selbst sprechen können. Die schwarzen Klekse, nach Höhe und Tiefe, nach ihrer Dauer und allenfalls mit abwechselnder Stärke und Schwäche in Töne umgewandelt, thun es nicht allein; ihr Sinn, ihre innern Beziehung zu einander, mit einem Worte, ihr geistiger Gehalt muss gefühlsdurchdrungen aufgefasst sein, wenn sie aussagen sollen, was sie enthalten. — Ohne mich hier auf ein Weiteres einlassen zu wollen, werde nur bemerkt, dass man selten zum Ziele kommen wird, wenn man, ohne mit seinem ganzen Wesen genau vertraute Sänger zu haben, gleich mit vollem Chore an Bach's Werke geht, und selbst dann wird die Auffassung der Haupttbemata am Besten durch Vorsingen anzudeuten sein. Auch kann der Ausführende durch Hinzufügung dynamischer Bezeichnungen, welche bekanntlich allen Bach'schen Werken fehlen, unterstützt werden, wobei jedoch alles Chargirtn zu vermeiden ist. — Da seine Stimmen alle real, selbständig sind, einen prägnanten melodisch scharf ausgeprägten Inhalt in sich tragen, so ist es am gerathensten, zu jedem neuen Werke zuerst mit den einzelnen Stimmen zu treten; ist jede mit dem Gange der Melodieen und ihrem sinngemässen Vortrage vertraut, so macht sich das Zusammensingen von selbst, und jede Unebenheit wird leicht als eine nur scheinbare mit kleinen Wiederholungen beseitigt, wobei das an der einzelnen Stimme gewonnene Interesse sich bald auch auf die übrigen und das Ganze ausdehnt. Dagegen ist das Erfassen des Einzelnen aus dem zuerst gehörten Ganzen bei Weitem schwieriger, und dürfte, statt anzuregen, eine doch nie gleichgestimmte Menge leicht ermüden und von dem eigentlichen Ziele abwenden. — Ein inneres Gesammeltsein ist bei der Ausführung Bach'scher Werke unerlässlich nothwendig und jeder einzelne Chorsänger muss neben der vollständigsten Lösung der technischen Aufgabe in dauernder geistiger Thätigkeit dabei beharren. Deshalb werden Bach'sche Gesangwerke auch in der vollendetsten technischen Ausführung von nur für diese allein beschulten und angeregten Knaben und Jünglingen nie die eigentliche volle Wirkung machen und, wie wir dies so oft gehört haben, den Zuhörer von dem tiefsinnigsten Werke kalt entlassen. Wollte man einwenden, dass Bach's Werke den Ausführenden grösseren Genuss gewähren, als dem Zuhörer, so muss das zugegeben werden; allein dies findet im Grunde bei jeder Musik statt. Ohne geistige Thätigkeit lässt sich ein Kunstwerk weder vortragen, noch durch Hören geniessen, und der Vortragende kann nie mehr darin geben, als er geistig zu beleben, der Hörer nie mehr geniessen, als er aufzufassen versteht. Dazu müssen Beide sich heranbilden. — Wie gross und segensreich aber nun auch der Einfluss ist, welchen die Wiederbelebung der Gesangwerke unseres Meisters in den gebildeten Kreisen der Gesangvereine und Singakademieen ausübt, so ist es doch vor Allem wünschenswerth, dass sie im evangelischen Deutschland überall wieder an ihren Platz, in die Kirche, treten. Hier ist ihre eigentliche Heimath, und hier nur allein in Verbindung mit der gesammten heiligen Handlung sollen sie das Herz für das Wort der

Predigt eröffnen oder ihren Eindruck befestigen. **Berlioz** hat vollkommen Recht, wenn er von der Aufführung der Passionsmusik zu Berlin sagt, sie sei kein Concert, sondern ein Gottesdienst gewesen. Auch eignet sich die äussere Anordnung des grössten Theiles von ihnen mehr für einen kleinen und darum leichter für ihn zu beschulenden Chor, als für den grösseren Verein. Ein Paar Flöten oder Oboen, denen eine selbständige Stimme neben dem Chor gegeben ist, werden von einer Sängermasse erdrückt, und doppelte oder vervielfachte Besetzung vermag das ursprüngliche zum Grunde gelegte Verhältniss nicht wieder herzustellen. Welche bescheidene Ansprüche unser Meister auf die Mittel für die Darstellung seiner unsterblichen Werke machte, ersehen wir aus einem Entwurfe von ihm zu einer „**wohlbestallten Kirchenmusik**" vom 23. August 1730, wie solcher im siebenten Bande der neuen Zeitschrift für Musik, in Nr. 38 (10. Nov. 1837) abgedruckt ist.

„Zu jedem musikalischen Chor," sagt **Bach**, „gehören wenigstens drei Sopranisten, drei Altisten, drei Tenoristen und eben so viel Bassisten, damit, so eben einer unpass wird (wie dem sehr oft geschieht, und besonders bei jetziger Jahreszeit, da die Recepte, so von dem Schul-Medico in die Apotheke verschrieben werden, es ausweisen müssen), wenigstens eine zweichörige Motette, gesungen werden kann. (NB. Wiewohl es noch besser, wenn der Coetus so beschaffen wäre, dass man zu jeder Stimme vier Subjecte nehmen, und also jeden Chor mit sechszehn Personen bestellen könnte.) Machet demnach der Numerus, so Musicam verstehen müssen, sechsunddreissig Personen aus."

„Die Instrumental-Musik besteht aus folgenden Stimmen; als: zwei auch wohl drei zur Violine 1ª, zwei bis drei zur Violine 2ª, zwei zur Viola 1ma, zwei zur Viola 2da, zwei zum Violoncello, eine zum Violon, zwei auch wohl nach Beschaffenheit drei zu denen Hautbois, eine auch zwei zum Bassen, drei zu denen Trompeten, eine zu denen Pauken. Summa achtzehn Personen wenigstens zur Instrumental-Musik." (Wir sehen, **Bach** summirt nur die durchaus nothwendigen, nicht die gewünschten Instrumentalisten.) NB. „Füget sich's, dass das Kirchenstück auch mit Flöten (sie seyend nun à bec oder Traversieri,) componirt ist (wie denn sehr oft zur Abwechselung geschiehet,) sind wenigstens auch zwei Personen dazu nöthig. Thun zusammen zwanzig Instrumentisten." Welche Mittel damals dem Meister bei den Aufführungen seiner Kirchen-Musiken zu Gebote standen, zeigt uns der Verfolg dieses Entwurfes, den ich der eben bezeichneten Zeitschrift entnehme.

„Der Numerus derer zur Kirchen-Musik bestellten Personen bestehet aus acht Personen, als vier Stadt-Pfeifern, drei Kunst-Geigern und einem Gesellen. Von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwähnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, dass sie theils emeriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl seyn sollte."

„Dieser sich zeigende Mangel hat bishero zum Theil von denen Studiosis, meistens aber von denen Alumnis müssen ersetzet werden. Die Herren Studiosi haben sich auch darzu willig finden lassen, in Hoffnung, dass ein oder anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) würde begnadigt werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen beneficia, so ehedem an den Chorum musicum verwendet werden, successive gar entzogen worden, so hat hiemit sich auch die Willfährigkeit der Studiosorum verlehren; denn wer wird umsonst arbeiten, oder Dienste thun? Fernerhin zu gedenken, dass da die zweite Violin meistens, die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern haben bestellen müssen: So ist leicht zu erachten was dadurch dem Vocal-Chore ist entgangen. Dieses ist nur von Sonntäglichen Musiquen berühret worden. Soll ich aber die Fest-Tages-Musiquen (als an welchen in denen beeden Haupt-Kirchen die Musik zugleich besorgen muss) erwehnen, so wird erstlich der Mangel derer benöthigten Subjecten noch deutlicher in die Augen fallen, sindemahlen so dann ins andere Chor diejenigen Schüler, so noch ein und anderes Instrument spielen, vollends abgehen, und mich völlig derer Beyhülfe begeben muss."

„Hiernechst kann nicht unberühret bleiben, dass durch bisherige Receptien so vieler untüchtigen und zur Musik sich garnicht schickenden Knaben, die Musik nothwendig sich hat vergeringern und ins Abnehmen gerathen müssen. Denn es gar wohl zu begreiffen, dass ein Knabe, so gar nichts von Musik weiss, ja nicht ein mahl eine secundam im Halse formiren kann, auch kein musikalisch naturel haben könne; consequenter niemahlen zur Musik zu gebrauchen sey. Und diejenigen, so zwar einige principia mit auf die Schule bringen, doch nicht so gleich, als es wohl erfordert wird, zu gebrauchen seyn. Denn da es keine Zeit leiden will, solche erstl. Jährl. zu informiren, biss sie geschickt sind zum Gebrauch, sondern sobald sie zur reception gelangen, werden sie mit in die Chöre vertheilet, und müssen wenigstens takt- und tonfeste seyn, um beim Gottesdienste gebraucht werden zu können. Wenn nun alljährlich einige von denen, so in musicis was gethan haben, von der Schule ziehen, und deren Stellen mit andern ersetzet werden so einentheils

noch nicht zu gebrauchen sind, mehrentheils aber gar nichts können, so ist leicht zu schliessen, dass der Chorus musicus sich vergeringern müsse."

„Es ist ja notorisch, dass meine Herren Praedecessores, Schell und Kuhnau, sich schon der Beyhülffe derer Herren Studiosorum bedienen müssen, wenn sie eine vollständige wohllautende Musik haben produciren wollen; welches sie dann auch in so weit haben prästiren können, da sowohl einige Vocalisten, als: Bassist und Tenorist, ja auch Altist, als auch Instrumentisten, besonders zwei Violisten von Ew. Hochedl. und Hochlöbl. Raht à parte sind mit stipendiis begnadigt, mithin zur Verstärckung derer Kirchen-Musiquen animirt worden."

„Da nun aber der itzige status musices gantz anders als ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderns-würdig geändert, daher auch die ehemalige Arth von Music unsern Ohren nicht mehr klingen will, und man um so mehr einer erklecklichen Beyhülfe benöthiget ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet werden können, so den itzigen musikalischen gustum assequiren, die neuen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem Compositor und dessen Arbeit satisfaction zu geben, hat man die wenigen beneficia so ehe hätten sollen vermehret als verringert werden, dem Choro Musico gar entzogen. Es ist ohne dem etwas wunderliches, da man von denen teutschen Musicis prätendiret, sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie kommen nun aus Italien oder Frankreich, Engeland oder Pohlen, sofort ex tempore zu musiciren, wie es etwa diejenigen Virtuosen, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vorhero studiret, ja fast auswendig können, überdem auch quod notandum in schwerem Solde stehen, deren Müh und Fleiss mithin reichlich belohnet wird, prästiren können; man solches doch nicht consideriren will, sondern lässet sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin denken kann, um sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darf man nur nach Dressden gehen, und sehen, wie daselbst von Königl. Majestät, die Musici salariret werden; Es kann nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, auch überdem jede Persohn nur ein eintziges Instrument zu excoliren hat, es muss was treffliches und excellentes zu hören seyn. Der Schluss ist demnach leicht zu finden, dass bei cessirenden beneficiis mir die Kräfte benommen werden, die Music in besseren Stand zu setzen.

„Zum Beschluss finde mich genöthiget den numerum derer itzigen alumnorum mit anzuhängen, iedes seine profectus in Musicis zu eröffnen, und so dann zu reiferer Ueberlegung es zu überlassen, ob bey so bewandten Umständen die Music könne fernerhin bestehen, oder ob deren mehrerer Verfall zu besorgen sey. Es ist aber nothwendig, den gantzen coetum in drey Classes abzutheilen; sind demnach die brauchbaren folgende: (folgen die Namen dreier Praefecti und von vierzehn Alumnen)."

„Die Moteten-Sänger, die sich noch erstlich mehr perfectioniren müssen um mit der Zeit zur Figural-Music gebrauchet werden zu können, heissen wie folget: (folgen zwanzig Namen).

„Die von letzter Sorte sind gar keine Musici, und heissen also:" (folgen siebenzehn Namen) „Summa: siebenzehn zu gebrauchende, zwanzig noch nicht zu gebrauchende und siebenzehn untüchtige."

Leipzig, den 23. August 1730.

Johann Sebastian Bach.
Direct. Musices.

Das richtige Verhältniss der Besetzung Bach'scher Kirchen-Musik lässt sich leicht herausfinden und unter Beobachtung des zwischen den Sonn- und den Festtags-Cantaten zu machenden Unterschiedes nach den Bedürfnissen unserer Zeit bei ihrer Wiedereinführung beim Gottesdienste feststellen. — Es kann hiermit nicht gemeint sein den so ehrenwerthen Bestrebungen der neuen Kunst für die Kirche Einhalt zu thun oder sie irgend wie zu beschränken; die in glaubensvollem Ausdrucke nie zu übertreffenden Muster evangelischer Kirchenmusik dürfen aber nie ganz daraus verschwinden, sie müssen wieder in ihre vollen Rechte treten, und Aller Blicke wenden sich jetzt vertrauungsvoll auf Mendelssohn, dem die ehrenvolle Aufgabe geworden, in der Hauptstadt des preussischen Staates der Tonkunst wieder den ihr so lange entzogenen Platz zu verschaffen. Von ihm, von seinem künstlerischen und verständigen Eingreifen ist das Schicksal der kirchlichen Tonkunst für die ganze Zukunft abhängig. Wir kennen seine Liebe zu Bach, sein inniges Verständniss des Meisters, seinen glühenden Eifer, die von ihm als Ausdruck der gesammten evangelischen Christenheit erkannten mächtigen Werke desselben in ihrem Geiste in's Leben zu rufen; ihm haben wir die Wiedererweckung der Matthäuspassion zu verdanken, welche, nachdem sie fast hundert Jahre geruht, Tausende erbaut und beseligt hat — er wird auch weiter für das höchste Gedeihen der Kunst Sorge tragen. — Neben ihm hat die ehrenwerthe Trautwein'sche Verlagshandlung eine Herausgabe Bach'scher Cantaten in Partitur und Stimmen begonnen, und es steht

noch zu erwarten, dass sie dieselbe in regelmässigen Lieferungen fortsetzen wird. Correctheit, Ausstattung und civiler Preis empfehlen schon an und für sich das Unternehmen. — Doch scheint mir, den Zweck ihrer allgemeinen Wiedereinführung in der Kirche im Auge, dass bei der Auswahl unter der vorhandenen Menge zunächst mehr Rücksicht auf Fasslichkeit und Wirksamkeit der versammelten Gemeine gegenüber, als auf ihre Bedeutsamkeit als Kunstwerk zu nehmen sei. Die Choräle sind jeder Gemeine bekannt, und unter diesen sind wieder viele durch die Melodie und ihrem Texte nach so sehr verbreitet, dass Jedermann ohne Weiteres in ihnen bekannte Anknüpfungspunkte für eigene Betrachtung findet, wie z. B. „Befiehl du deine Wege," „Wer nur den lieben Gott lässt walten," „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut," „Schmücke dich o liebe Seele," „Gelobet seist du Jesus Christ" und andere mehr, nach den verschiedenen Kirchen- und Festzeiten. Diese und über ähnliche Texte geschriebene Kirchenmusiken Bach's dürften, an passenden Sonntagen in Beziehung zur Predigt gebracht, nicht leicht ihre Wirkung verfehlen. Ausser der Beziehung zur Predigt und in unsorgfältigen Ausführungen würde ihre Einführung in die Kirche eher zu widerrathen sein. Vor Allem dürfte man sich hüten, die Arien, bevor sie genauer bekannt sind, durch nicht vorzügliche Sänger vortragen zu lassen, und selbst von diesen wären anfangs alle diejenigen auszuschliessen, welche die Selbstgefälligkeit in sich nicht ertödten können und ausser Stande sind, ihre Gaben im Geiste des Gottesdienstes nach ihrem besten Vermögen zu entfalten. Ich fühle wohl, dass diese Anforderungen rigoristisch erscheinen und unserer Absicht grosse Schwierigkeiten entgegenstehen dürften. Es ist aber nicht die Rede von einem Vergnügen, einem vorübergehenden Kunstgenusse, welchen wir in Aussicht stellen; es gilt eine heilige Sache, die höchste Aufgabe der so geheiligten Kunst, und wo diese Gefahr läuft, ist es rathsamer, jeden möglichen Anstoss zu beseitigen, lieber fortzulassen, was nicht der Würde des Gegenstandes angemessen ausgeführt werden kann, als neu hervortretende Bestrebungen nach dem höchsten Ziele hin vielleicht schon im Keime zu ersticken und jede fernere Blüthe und Frucht für immer unmöglich zu machen. Aus diesem Grunde dürfte auch die Wahl der Cantaten einige Vorsicht empfehlen, deren Texte in ihren lyrischen Ergüssen die unserer Zeit widerstrebende Richtung Spener's und der Hallischen Theologen durch ein gewisses Schwelgen in religiösen Gefühlen kund geben. — Wie sehr auch Bach aus diesen Poesien jeden sinnlichen und weichlichen Anklang durch seine Musik zu entfernen, und ihnen den Ausdruck vollgültiger Glaubenskräftigkeit zu geben wusste, so ist es doch gerathener, jeder möglichen Missstimmung lieber vorzubeugen, als die tiefe religiöse Wirkung der Kunstwerke dadurch zu gefährden. — Die Kirchengesänge Bach's enthalten eine grosse Menge der trefflichsten Arien für alle vier Stimmen; ihre Herausgabe in einzelnen Sammlungen, würde sie unternommen, dürfte für das Studium der Kirchensänger, selbst auch wenn sie nicht speciell auf Bach allein bezogen würden, höchst erspriesslich sein. Der Tenor ist in ihnen reichlich bedacht. — Während der Redaction dieser Aufsätze für den besondern Abdruck hat Mendelssohn seine Stellung in Berlin aufgegeben, und unsere auf ihn gestützte Hoffnung scheint dadurch vernichtet; scheint, sage ich und füge hoffend hinzu, einstweilen, für jetzt. —

Denn der Ehrensold, den er auch ferner von des Königs Majestät erhält, löst ihn nicht ganz von seiner Vaterstadt und macht wenigstens seine Rückkehr dahin nicht unmöglich. — Wir wollen erwarten, welche Wege der ihm bestimmte Nachfolger, dem ein grosses praktisches Talent zugestanden worden muss, einschlagen wird, die Kirchen-Musik in Berlin zu heben. Im Interesse der Sache sollen jedoch hier einige Bemerkungen, zu welchen eigene Anschauung der Verhältnisse zu Berlin Veranlassung giebt, nicht unterdrückt werden. — Es sind zwei Fragen die sich uns hier unabweisbar entgegenstellen; erstens: Was soll die Kirchen-Musik beim evangelischen Gottesdienste? welchen Zweck hat sie? und zweitens: Welche Stelle ist ihr beim Gottesdienste anzuweisen und einzuräumen? — Die Musik in der evangelischen Kirche besteht der Hauptsache nach aus dem Choralgesange der Gemeine, als Vorbereitung zur Predigt, als Befestigung ihres Inhalts nach gehörter Predigt; als Vorbereitung zum heiligen Abendmahl und als Begleitung der heiligen Handlung durch darauf bezügliche Kirchenlieder. — Die Orgel leitet die Kirchengesänge ein, versetzt die Gemeine in die zu dem erwählten Liede nöthige Stimmung, begleitet den Volksgesang und hält ihn in Gang und Ton. In grössern Kirchen tritt ein Chor von Posaunen neben der Orgel mit ein, den Gesang, besonders an Festtagen, noch feierlicher zu machen, welche Feierlichkeit bei Lob- und Dankliedern wohl auch noch durch Trompeten und Pauken vermehrt wird. — Hierauf beschränkt sich ursprünglich und dem eigentlichen Wesen der evangelischen Kirche gemäss die Tonkunst in ihr; dadurch hat sich der Volksgesang in den Choralgesang umgestaltet, die ursprünglich andern Texten angehörigen alten Weisen haben diese ihre erste Beziehung verloren, sich mit heiligen Worten verknüpft und sind in dieser neuen Verbindung als ein Eigenthum des Volkes verbreitet und allgemein bekannt; ihnen ähnlich entstanden neue Gesänge und entstehen fortdauernd, so dass die selbstthätige, nicht blos empfangende Gemeine, das im Volke allgemein bestehende, von ihm erfasste religiöse Bewusstsein laut ausspricht, und in ihren Gesängen verkündet. — Die katholische Kirche entzieht ihrem Wesen nach dem Layen den heiligen Dienst und überträgt ihn den Geweihten zur ausschliesslichen Verwaltung. Die Priester bilden den vermit-

telnden Stand zwischen Gott und dem Volke. Durch ihren Mund empfängt das Volk die Verkündigungen und Verheissungen; ihr Mund verleiht den Bitten des Volkes (in der Messe) Worte. — So hat die katholische Kirche in der Zeit der Kirchen-Verbesserung für den heiligen Dienst auch eine heilige, von der profanen ganz verschiedene, Sprache erhalten, und in diesem Sinne durch Palaestrina eine Kirchen-Musik geschaffen, die sich mindestens noch in dem Orte ihrer Entstehung, dem Hauptsitze der katholischen Christenheit, zu Rom, ziemlich in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten hat. — Wenn nun auch die Erhaltung des Grundprincipes, die Sonderung des Heiligen von dem Profanen in den Nachfolgern Palaestrinas, vorherrschend blieb, so konnte es doch nicht fehlen, dass auch nach und nach eine individuelle Auffassung, ein individueller Ausdruck der heiligen Worte aus den Werken späterer Tonsetzer hervorleuchtete, die Sänger eben auch zu gleichem Vortrage hinzog, und eine Abweichung von jener leideoschaftslosen, allen individuellen Ausdruck aufgebenden Musik herbeigezogen wurde, von einer Musik, welche nur durch sich selber, durch die Macht des Tones in den einfachsten und reinsten, von den schönsten Stimmen, aus den zartesten Hauchen bis zur höchsten Kraft sich entwickelnden Accorden das Gemüth erheben, den Geist des Volkes in der Ahnung des Höchsten gefesselt erhalten sollte. Indem man einerseits das Streben, die heiligen Worte in möglichst irrdischer Herrlichkeit und Würde zu verkünden, anderseits der Zutritt individuellen gläubigen Sinnes und Hingebung, Wärme und Innigkeit des Gefühles aus den Gesängen der Tondichter hervortrat, verlor jener beabsichtigte Ausdruck höherer Wesen immer mehr von seiner ursprünglichen Reinheit, bis die fortschreitende Ausbildung der weltlichen Musik jene vollständig vernichtete und die neuere katholische Kirchen-Musik unter Herbeiziehung aller gebräuchlichen und erdenklichen Tonmittel kaum etwas weiteres, als den individuellen Charakter des Komponisten, in ganz individueller Auffassung und Aussprache der heiligen Worte mittelst der Tonkunst zur Anschauung bringt. — Der Altardienst, mit seinen liturgischen Gesängen, ist dem evangelischen Gottesdienste von der Mutterkirche überblieben, in einigen älteren Kirchen und Gemeinen, wie in meinem Wohnorte Breslau, in wenig veränderter Form. Sie sind durch die neue Liturgie, auch da wo sie seit Jahrhunderten schon entschwunden waren, wieder eingeführt werden; und also die einzigen Weisen, welche in jenem von Palaestrina eingeführten Style, in der evangelischen Kirche eine Heimath finden könnten. — Alle übrigen der heiligen Messhandlung und dem übrigen klingenden Gottesdienste angehörigen Gesänge Palaestrina's und seiner Nachfolger widerstreben dem Wesen der evangelischen Kirche und es findet sich, selbst wenn sie mit in die Landessprache übersetzt würden, und wenn ihrer Darstellung in ihrem ursprünglichen Sinne auch nichts weiter entgegenstände für sie keine geeignete Stelle im Sinne des evangelischen Gottesdienstes, das Heilig am Altare etwa ausgenommen. —

Die Predigt ist der Mittelpunkt und der Haupt-Moment des evangelischen Gottesdienstes, auf sie beziehen sich alle Gesänge. Soll die evangelische Kirche eine Kirchenmusik haben, so muss auch diese sich auf die Predigt beziehen, wie wir das an allen Kirchen-Musiken von Seb. Bach sehen, welche stets eine Beziehung auf das Evangelium oder die Epistel haben, von ihnen ausgehen, oder von der Festlichkeit des Tages auf sie hinweisen und hinleiten, deren Poesien sich betrachtend über sie ausbreiten, und darin die Gemeinen durch Choralgesänge darstellen, auch diese wohl selbst zum Miteinstimmen und so zu einem allgemeinen Gesange veranlassen und heranziehen. — Wie in den Chorälen das Volk sein eigenes religiöses Bewusstsein, das allgemein bestehende, von allen bestimmt erfasste ausspricht, so stellt der Kirchen-Chor das Volk tonkünstlerisch selbst dar, höhere Ideen aussprechend, das Volk an sie heranreifen zu lassen. —

Wenn wir unsern liturgischen Gesängen eine der alten katholischen heiligen Tonkunst sich anschliessende Form zu geben suchen, so kann dies nur annähernder Weise geschehen. Jene von den reinsten und schönsten, in der allersaubersten Intonation zur veredeltsten Klangformgebung ausgebildeten Stimmen, jene südlich kräftigmilden, hellen und doch des edelsten Wohllautes fähigen Organe fehlen uns gänzlich, oder treten nur, ausnahmsweise, höchst selten hervor. Jene reine Musik der geschwungenen Accorde, die in gleichmässigem zauberischem Schmelze von allen Stimmen getragen, vom zartesten Hauche aus bis zu einer die weiten Hallen der Dome durchbebenden Kraft gesteigert, sich in einander verschmelzen, sich an einander schmiegen, in einander verschweben, sich einer aus dem andern erheben, diese Musik des reinen, keine andere Form als die des veredelten Klanges erstrebenden Tones ist unserm ganzen Wesen fremd, und schwerlich dürften wir dahin gelangen, unsern Sängern jene beseelte Gluth des reinen Glaubens aneignen zu können, welche den Ton an sich durchbeben muss, soll er anders der würdige Stellvertreter höherer Organe, der Verkündiger und Träger heiliger Worte in grösster Einfachheit, Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, ein Samen des Göttlichen in gleichgestimmten Gemüthern werden. —

Das Wesen des Protestantismus, der evangelischen Kirche ist Betrachtung, religiöses lebendiges Bewusstsein ihrer allgemein gültigen Wahrheit, ihrer innigsten Beseeligung, ihrer unwandelbaren Treue, aufgegangen und sich wiederspiegelnd im befriedigenden Gefühle des Glaubens. Dieser selbstbewusste Geist wird aus dem evangelischen Tondichter, wie

aus dem Sänger sich verkündigen müssen, soll die Musik in ihrer Kirche, ihrem Glauben, ihrer Aufgabe entsprechend sein. Wie sie nun ohne Beziehung auf das Evangelium, auf die Predigt nicht gedacht werden kann, so muss sie auch beim Gottesdienste eine ihrer Natur angemessene Stellung erhalten. Als Eingang des Gottesdienstes vor den Choralgesängen wäre sie theils ganz überflüssig, denn sie wäre, wie in der Domkirche zu Berlin, nur ein Zeichen des beginnenden Gottesdienstes innerhalb der Kirche, wie die Glocken ausserhalb derselben, ganz abgesehen davon, dass sie leicht an sich selbst eine Menge herbeilockt, welche nach ihrer Beendigung beim beginnenden Gottesdienste die Kirche verlässt, und dadurch störend auf diesen zurückwirkt. Eben so wenig dürfte ihr die Stelle nach oder vor dem Hauptliede, vor der Predigt, anzuweisen sein; denn entspricht sie ihrer Aufgabe vollkommen, und kann sie sich des Zuhörers so bemächtigen, dass das Wort der Offenbarung sich durch die Betrachtung lebendig in dessen Herz versenkt, sein Gefühl belebt, erhoben und bewusstvoll begeistert wird, so dürfte es dem Prediger, und wäre er der beste Redner, schwer werden, den durch die Kirchen-Musik schon erzeugten Eindruck in der Gemeine noch zu erhöhen und zu steigern. — Die einzige nach meinem Ermessen geeignete Stelle für die Kirchen-Musik ist diese, wenn sie sich unmittelbar an die Predigt anschliesst. So befestigt und erhöht sie den Eindruck der Predigt, und giebt der Gemeine Gelegenheit das vernommene Wort des Glaubens und der Offenbarung wiederholt im Gefühle durchleben zu können. — Wird jede dieser Musiken mit einem oder mehreren Choralversen, in welche die Gemeine mit einstimmt, geschlossen, so ist dadurch die Kirchen-Musik ein integrirender Theil des Gottesdienstes geworden, sie steht nicht ausserhalb der kirchlichen Feier und mit ihr ist der Gottesdienst beendet, also auch keine Störung durch sie für dessen übrige Theile zu erwarten. — Bis jetzt liegt die Kirchen-Musik, in allen Kirchen in denen sie eingeführt ist, an unpassender Stelle, und ist daher entweder überflüssig oder störend. Gemeinhin sind die Geistlichen, aus dem letztern Grunde, ihre Gegner und nicht mit Unrecht; es sind mir jedoch schon einige Kirchen, auch in Schlesien, bekannt, deren Vorstände den Werth und die sie unterstützende Kraft einer guten Kirchen-Musik erkennend, ihr unmittelbar nach dem Amen der Predigt ihren Platz angewiesen haben. Die ganze grosse Sammlung Bach'scher Cantaten, widerstrebt in keinem Punkte ihrer Verlegung nach der Predigt, obwohl sie, wie noch heute die Musik zu Leipzig, ihre Stelle vor der Predigt hatten, und giebt mindestens passende Bilder zur Anordnung und zu formellem Entwurfe der dem Tondichter anzuvertrauenden Texte. — Möchte diese Ansicht die Prüfung Sachkundiger nach sich ziehen und zu einer entscheidenden Beachtung der Kirchen-Musik führen, ohne welche die Tonkunst eine ihrer höchsten Aufgaben so lange schon eingebüsst hat und gänzlich zu verlieren bedroht ist. —

Schliesslich gebe ich hier das vollständige Verzeichniss aller Bach'schen Cantaten, wie ich sie theils selbst in Händen gehabt, theils in verschiedenen, mir zugänglich gewordenen Sammlungen in den Catalogen vorgefunden habe. Ich habe sie nach den Kirchensonntagen geordnet, und zuletzt diejenigen besonders verzeichnet, denen ich ihre Stelle nicht anweisen konnte. Von einigen unter diesen liessen sich leicht durch die Beziehung ihres Textes auf die Pericopen auch diese auffinden, wozu es mir aber im Augenblicke an Zeit gebricht. — Da dieses Verzeichniss, meines Wissens, zum ersten Male gegeben wird, so steht zu erwarten, dass manche Bezeichnung darin unrichtig sein wird. Ich ersuche jeden Besitzer Bach'scher Cantaten, besonders der Autographen, das im nachstehenden Verzeichnisse Unrichtige zu berichtigen, und das Fehlende zu ergänzen, wozu die geehrte Redaction der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung gewiss gerne die Spalten ihrer Blätter eröffnen wird. Erst dadurch würde der Zweck dieser Zeilen ganz erfüllt werden, welche nur die Absicht haben, auf die genannten Werke nach Gebühr von Neuem aufmerksam zu machen, und endlich eine vollständige Uebersicht aller Kirchengesänge unseres Altmeisters herbeizuführen. —

Nach Seb. Bach's Tode wurde dessen Hinterlassenschaft unter seine Kinder vertheilt und somit auch seine Compositionen, und wohl nicht selten ohne alle Schätzung ihres Werthes versplittert. Einen bedeutenden Theil von ihnen hatte Phil. Eman. Bach an sich gezogen, der mit seinem musikalischen Nachlasse zu Hamburg verauctionirt wurde. — Von dem Verfahren mit des Altmeisters Werken giebt ein Brief eines Sohnes Bach's Zeugniss, welcher einem Convolut Autographen von 18 Cantaten (Partitur und Stimmen) in der Bibliothek der Berliner Singe-Akademie beiliegt. Er ist ohne Datum und Jahreszahl desgleichen ohne Vornamen bei der Unterschrift, vielleicht und wahrscheinlich von Friedemann, geschrieben, mit welchem er einem „Hochedelgebornen Herren" 18 Kirchenstücke Seb. Bach's übersendet, „bestehend 1. in einer saubern Partitur von meines seel. Vaters Hand, 2. alle Stimmen ausgeschrieben, worunter die Violinen doppelt und die Bässe dreifach, wobei allezeit ein transponirter Orgelbass, wegen des Cammertones, befindlich. Zu 5 Stück fehlt blos die Partitur. Jedes Stück enthält wenigstens 12 Bogen; einige sind noch stärker. Es sind ein Haufen Festtagsstücke z. E. 3 Orgelstücke darunter. Ueberhaupt aber sind die Texte biblisch und so eingerichtet, dass man sie auf alle Zeiten brauchen kann. — Da mir Ew. Hochedelgeboren letzthin auftrug diese Stücke von meinem seeligen Vater durchzusehen, so habe ich solches gethan und diesen Bericht davon aufgesetzt. Sie stehen Ihnen, wie sie da sind, mit Haut und Haar, für 8 Thaler!! zu Diensten. Ist dieser Preis

freundschaftlich oder nicht? Mich deucht er ist es, weil er bei weitem noch nicht die Hälfte der Copialien beträgt. Ich habe die Ehre" etc.

(Ohne Ort, Datum und Jahreszahl.) Bach.

Uebrigens gehören diese 18 Cantaten der frühsten Künstlerperinde Bach's an, und der Verkäufer scheint denn doch nicht so ganz ohne alles Maas die Werke taxirt zu haben. Die oben gegebenen Beispiele älterer Choralformen Bach's sind grösstentheils dieser Sammlung entnommen.

Seb. Bach ist nun schon beinahe hundert Jahre todt und noch immer besitzt keine Bibliothek eine vollständige Sammlung seiner Werke; besonders seine Kirchenstücke sind noch sehr zerstreut. Die grösste Anzahl ihrer Originalhandschriften dürfte die Berliner Sing-Akademie besitzen, der Gesanglehrer Herr Hauser zu Wien, die vollständigste Sammlung, grösstentheils in Abschriften. Leider sind alle Abschriften dieser Kirchenstücke höchst incorrekt, aus Bach's oft schwer zu entziffernder Handschrift erklärlich, die auf dünnem, mit engen Notensystemen dicht besetztem, Papiere, ein deutliches Erkennen der häufig durch zusammengelaufene Dinte einem grossen Klekse ähnlich gewordenen Figuren ganz unmöglich macht und an diesen Stellen eigentlich nur errathen und enträthselt werden, daher auch wohl so verschiedenen Auslegungen Veranlassung geben kann. — Der durch Nachlässigkeit und Unaufmerksamkeit leicht zu verwechselnden Höhe und Tiefe zweideutiger Noten bei flüchtiger Handschrift, der bei der ersten Conception gedachten und nicht bemerkten Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner Töne und dergleichen gar nicht zu erwähnen. — Es ist nicht nur Kunst- sondern National-Angelegenheit für die Erhaltung dieser Werke Sorge zu tragen und sie in mehreren correcten Abschriften in Bibliotheken aufzubewahren. Ein einziger unglücklicher Brand ist heute noch vermögend, einen grossen Theil dieser Schätze unersetzlich zu vernichten. — Möchte die königliche Bibliothek, wie die der Singe-Akademie zu Berlin auf die Vervollständigung ihrer schon bedeutenden Sammlungen Bach'scher Werke geneigtest bedacht sein. Für die den Kräften des Etats angemessene Vermehrung der Bach'schen Sammlung in der Bibliothek des königlich akademischen Instituts für Kirchen-Musik zu Breslau glaube ich einstehen zu können. Möchten aber auch die Besitzer einzeln nur noch vorhandener Handschriften sich jener engherzigen Zurückhaltung der Werke entschlagen, die nicht nur mit ihrem gänzlichen Verluste bedroht, sondern durch ihre Nicht-Mittheilung ihren Verlust schon an sich bereitet. —

Verzeichniss mir bekannt gewordener Cantaten von Joh. Seb. Bach.

Zum ersten Advent.

1. Nun komm der Heiden Heiland.
2. Schwingt freudig euch empor*).
3. Cantata in Dom. Adv. Christi a 4 Voci e. Stromenti, D dur, ¾ (Voss'sche Sammlung, 530).
4. Lasset uns ablegen die Werke.

Zum vierten Advent.

Bereitet die Wege.

Feria 1. Nativ. Christi.

1. Uns ist ein Kind geboren.
2. Christen ätzet diesen Tag.
3. Unser Mund sei voll Lachen.
4. Gelobet seist du Jesus Christ.
5. Jauchzet, frohlocket. Oratorium, 6 Theile*).

*) Diese Cantate steht in der Felix Mendelssohn'schen Sammlung unter dem Titel: Zu Ehren eines Lehrers, und scheint weltlichen Inhaltes. Bei flüchtigem Durchblicke bemerkte ich, dass der Schlusschor eine Gavotte sei. — In der Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin findet sich ein einzelner Chor mit obigem Texte in abschriftlicher Partitur vor. Doch liegen dabei die beiden Violinstimmen von Bach's Hand geschrieben und eine alte dazu gehörige Orgelbass-Stimme. Sie enthalten ausser dem in Partitur vorhandenen Chore übereinstimmend noch 6 Stücke und unter diesen 2 Choräle, welche mit No. 28 und No. 85 der ältern Leipziger Ausgabe in den vorgefundenen Stimmen übereinkommen. — Wenn mich mein flüchtiger Blick in die oben erwähnte Partitur nicht getäuscht hat, so existirten dann zwei Cantaten mit gleichen Anfangsworten. Die in der Berliner Sing-Akademie unvollständig vorhandene ist ausser Zweifel eine Kirchen-Cantate. Ist die Original-Handschrift oder sind mindestens die übrigen Original-Stimmen noch vorhanden? Zu ihrer möglichen Auffindung gebe ich nachstehend die Stücke der Cantate:

1. Chorus ¾ D dur. 2. Chorale (fismoll) 49 Takte. Scheint ein Continuo, über welchen der Choral als Solo oder Duo bearbeitet liegt. 3. Aria. (H moll Zweiter Theil D dur, dann Da Capo.) 4. Choral: Wie schön leuchtet der Morgenstern. No. 85. Secunda Pars. 5. Aria. (D dur. Ganzer Takt.) 6. Chorale H moll ¾ Takt. (Durchgeführt, wahrscheinlich der Cantus firmus in einer Solo-Stimme.) 7. Choral: Nun komm der Heiden Heiland. (No. 28) (S. die Notenbeilage No. 30.)

*) In Seb. Bach's Handschrift ist der Text im Eingange: „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten," durchstrichen und statt dessen von des Componisten Hand: „Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage," hingestellt. Der erste Theil des Oratoriums ist für das erste Weihnachtsfest bestimmt; die übrigen 5 Theile finden sich unter No. 4. der beiden nächsten Festtage, sodann unter No. 6. des Neujahrs, und endlich unter No. 2. des nächsten, wie unter No. 3 des Sonntags Epiphanias verzeichnet. Jeder einzelne Theil ist am Schluss von Bach's Hand mit der Jahreszahl 1734 versehen. Das Oratorium enthält: 8 Chöre, 16 Choräle, 9 Arien, 1 Duett, 1 Terzett, 15 Recitative mit und ohne Begleitung, 1 Hirten-Musik für das Orchester; zusammen 51 Stücke ohne die Recitative des Evangelisten. Das Original-Manuscript ist unter Bach's gebräuchlicher Benutzung jeder nur irgendwo offen gefundenen Notenzeile 37 Bogen stark.

Feria 2. Nativ. Christi.
1. Selig, selig ist der Mann.
2. Ihr seid Gottes Kinder, und wisset es nicht.
3. Christum wir sollen loben schon.
4. Und es waren Hirten in derselben Gegend. (Mit einem Pastorale [3] T. als Einleitung.)

Feria 3. Nativ. Christi.
1. Sehet, welch eine Liebe.
2. Süsser Trost, mein Jesu kommt.
3. Ich freue mich in dir.
4. Herrscher des Himmels erhöre das Lallen. D dur. ¾.

Sonntag nach Weihnachten.
1. Gottlob nun geht das Jahr zu Ende.
2. Tritt auf die Glaubensbahn.

Beschneidung Christi (Neujahr).
1. Jesu nun sei gepreiset.
2. Lobe den Herrn meine Seele.
3. Lobe Zion deinen Gott.
4. Singet dem Herrn ein neues Lied.
5. Herr Gott dich loben alle wir.
6. Fallt mit Danken, fallt mit Loben. F dur. ¾.

Sonntag nach Christi Beschneidung.
1. Schau, lieber Gott, wie meine Feind'.
2. Ehre sei dir Gott. A dur. ¾.

Sonntag Epiphanias.
1. Die Könige aus Saba kamen her.
2. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen.
3. Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben. D dur. ¾.

Erster Sonntag nach Epiphanias.
1. Liebster Jesu, mein Verlangen.
2. Meinen Jesum lass ich nicht.
3. Mein liebster Jesus ist verloren.

Zweiter Sonntag nach Epiphanias.
1. Meine Seufzer, meine Thränen.
2. Ach Gott wie manches Herzeleid. A dur. Ganzer T.

Dritter Sonntag nach Epiphanias.
1. Alles nur nach Gottes Willen.
2. Herr, wie du willst, so schick's mit mir.
3. Ich steh' mit einem Fuss im Grabe.
4. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.

Vierter Sonntag nach Epiphanias.
1. Jesus schläft, was soll ich hoffen.
2. Wär' Gott nicht mit mir diese Zeit.

Fünfter Sonntag nach Epiphanias.
Der Gottlosen Arbeit wird fehlen. B dur. ¾.

Septuagesima.
1. Nimm was dein ist.
2. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke.
3. Darum will ich auch erwählen. D moll. Ganzer T.
4. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn.

Fest Mariae Reinigung.
1. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.
2. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
3. Ich habe genug.
4. Der Friede sei mit dir.
5. Ich lasse dich nicht.
6. Mache dich auf, werde Licht. A moll. Ganzer T.

Sexagesima.
1. Leicht gesinnte Flattergeister.
2. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.
3. Weich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.
4. Darum säet euch Gerechtigkeit.

Quinquagesima oder Estomihi.
1. Jesus nahm zu sich die Zwölfe. (Nach Pölchau Probestück für Leipzig, 1723.)
2. Du wahrer Gott und Davids Sohn.
3. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott.
4. Sehet wir gehen hinauf.
5. So gehst du denn mein Jesu hin. (Zweifelhaft. Vielleicht von Christoph Bach.)

Fest Mariae Verkündigung.
1. Wie schön leuchtet der Morgenstern.
2. Himmelskönig sei willkommen (findet sich auch für Palmarum bezeichnet).

Erstes Osterfest.
1. Der Himmel lacht.
2. Christ lag in Todesbanden.
3. Kommt eilet und laufet. (Oratorium.)
4. So du mit deinem Munde bekennest Jesum. (Diese Cantate beginnt mit dem Choral: Auf mein Herz des Herren Tag.)
5. Denn du wirst meine Seele. (Die beiden letzten für Ostern überhaupt bezeichnet.)

Zweites Osterfest.
Erfreuet euch ihr Herzen.

Drittes Osterfest.
1. Ein Herz, das seinen Jesum liebet.
2. Er machet uns lebendig. D moll.

Quasimodogeniti.
1. Halt im Gedächtniss Jesum Christ.
2. Am Abend aber desselbigen Sabbaths.
3. Ja, mir hast du Arbeit gemacht. G moll. Ganzer T.
4. Wie lieblich sind auf den Bergen die Füsse der Boten. D moll. ¾.

Misericordias Domini.
1. Der Herr ist mein getreuer Hirt.
2. Du Hirte Israel's, höre.
3. Ich bin ein guter Hirt.
4. Und ich will ihnen einen Hirten erwecken. G moll. Ganzer T.

Jubilate.
1. Ihr werdet weinen und heulen.
2. Weinen, Klagen.
3. Die mit Thränen säen, werden mit Freuden erndten. A moll.
4. Wir müssen durch viel Trübsal. D moll. (Mit einem einleitenden Orgelconcert.)

Cantate.
1. Es ist euch gut, dass ich hingehe.
2. Wo gehest du hin?
3. Die Weisheit kommt nicht in eine boshafte Seele. G moll.

Rogate.
1. Bisher habt ihr nichts gebeten.
2. Wahrlich ich sage Euch.

Himmelfahrt.
1. Lobet Gott in seinen Reichen.
2. Auf Christi Himmelfahrt allein.
3. Gott fähret auf mit Jauchsen.
4. Wer da glaubet und getauft wird.

Exaudi.
1. Sie werden euch in den Bann thun (a. min.).
2. Sie werden euch in den Bann thun (g. min.), andere Composition.

Pfingsten. Erster Tag.
1. Erschallet, ihr Lieder.
2. Wer mich liebet, wird mein Wort halten.
3. O ewiges Feuer.

Pfingsten. Zweiter Tag.
1. Also hat Gott die Welt geliebet.
2. Erhöhtes Fleisch und Blut. (Parodie mit dem Text: „Durchlauchtigster Leopold!")
3. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe. (Mit einem Concerte als Einleitung.)
4. Bleib bei uns, denn es will Abend werden.

Pfingsten. Dritter Tag.
1. Er rufet seinen Schafen mit Namen.
2. Erwünschtes Freudenlicht.

Fest Trinitatis.
1. Gelobet sei der Herr.
2. Es ist ein trotzig und verzagt Ding.
3. Höchst erwünschtes Freudenfest. (Nach dem gedruckten Titel und Texte bei Einweihung einer Orgel zu Stönnthal aufgeführt.)

Sonntag 1. nach Trinitatis.
1. O Ewigkeit, du Donnerwort.
2. Brich dem Hungrigen dein Brod.

3. Die Elenden sollen essen.
4. Was hilft des Purpurs Majestät.

Sonntag 2. nach Trinitatis.

1. Schmücke dich, o liebe Seele.
2. Ach Gott vom Himmel, sieh darein.
3. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.
4. Ich glaube, lieber Herr.

Sonntag 3. nach Trinitatis.

Ach Herr, mich armen Sünder.

Johannisfest.

1. Freue dich, erlöste Schaar.
2. Christ unser Herr zum Jordan kam.
3. Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe.
4. Siehe ich will meinen Engel senden. Es dur. [illegible]

Sonntag 4. nach Trinitatis.

1. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.
2. Barmherziges Herz der ewigen Liebe.
3. Ein ungefärbt Gemüthe, von deutscher Treu und Güte.
4. O Ewigkeit, du Donnerwort.
5. Gott ist unsre Zuversicht. F dur. Ganzer T. (Nicht mit der Trauungscantate zu verwechseln.)

Sonntag 5. nach Trinitatis.

1. Wer nur den lieben Gott lässt walten.
2. Siehe, ich will viel Fischer aussenden.
3. In allen meinen Thaten.

Sonntag 6. nach Trinitatis.

1. Es ist das Heil uns kommen her. (Auch für den 14. Sonntag bezeichnet.)
2. Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust.
3. Ich will meinen Geist euch geben. F dur. Ganzer T.

Mariae Heimsuchung.

1. Meine Seele erhebet den Herrn.
2. Herz und Mund und That und Leben.
3. Der Herr wird ein neues im Land erschaffen. B dur. [illegible]

Sonntag 7. nach Trinitatis.

1. Aergre dich, o Seele, nicht.
2. Es wartet alles auf dich.
3. Was willst du dich betrüben.

Sonntag 8. nach Trinitatis.

1. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
2. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
3. Erforsche mich und erfahre.

Sonntag 9. nach Trinitatis.

1. Thue Rechnung, Donnerwort.
2. Was frag' ich nach der Welt.
3. Herr, gehe nicht in's Gericht.
4. Ach Gott, wie manches Herzeleid. C dur. [illegible]

Sonntag 10. nach Trinitatis.

1. Herr, deine Augen sehen auf den Glauben.
2. Nimm von uns Herr, du treuer Gott. (Litanei.) (In der Marx'schen Ausgabe unvollständig.)
3. Schauet doch und sehet, ob irgend ein.

Sonntag 11. nach Trinitatis.

1. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
2. Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei wird.
3. Durch sein Bekenntniss. G moll. [illegible]

Sonntag 12. nach Trinitatis.

1. Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren. (Auch zum Johannisfest bezeichnet.)
2. Geist und Seele sind verwirrt.

Sonntag 13. nach Trinitatis.

1. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
2. Ihr die ihr euch nach Christo nennt.
3. Du sollst Gott deinen Herren lieben.
4. Wer sich selbst erhöhet.
5. Ich aber ging für dir über und sahe dich. G dur. Ganzer T.

Sonntag 14. nach Trinitatis.

1. Jesu, der du meine Seele.
2. Es ist nichts gesundes an meinem Leibe.
3. Wer Dank opfert.

Sonntag 15. nach Trinitatis.

1. Warum betrübst du dich mein Herz.
2. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
3. Jauchzet Gott in allen Landen. (Für alle Zeiten.)

Sonntag 16. nach Trinitatis.

1. Liebster Gott, wann werd' ich sterben. (E dur, soll auch in D dur vorhanden sein mit anderer Instrumentirung.)
2. Komm du süsse Todesstunde.
3. Wer weiss, wie nahe mir mein Ende.
4. Christus der ist mein Leben.

Sonntag 17. nach Trinitatis.

1. Ach, lieben Christen, seid getrost.
2. Wer sich selbst erhöhet.
3. Bringet dem Herrn Ehre.

Sonntag 18. nach Trinitatis.

1. Gott soll allein mein Herze haben.
2. Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn.

St. Michaelisfest.

1. Es erhob sich ein Streit.
2. Man singet mit Freuden.
3. Herr Gott dich loben alle wir.
4. Siehe es hat überwunden.

Sonntag 19. nach Trinitatis.

1. Wo soll ich fliehen hin?
2. Ich elender Mensch.
3. Ich will den Kreuzstab tragen.

Sonntag 20. nach Trinitatis.

1. Ich geh' und suche mit Verlangen.
2. Ach, ich sehe jetzt, da ich zur Hochzeit gehe.

Zum Reformationsfeste.

1. Gott der Herr ist Sonn' und Schild.
2. Ein' feste Burg ist unser Gott.

Sonntag 21. nach Trinitatis.

1. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
2. Ich glaube, lieber Herr, hilf.

Sonntag 22. nach Trinitatis.

1. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
2. Was soll ich aus dir machen.

Sonntag 23. nach Trinitatis.

1. Falsche Welt dir trau ich nicht.
2. Wohl dem, der sich auf seinen Gott.

Sonntag 24. nach Trinitatis.

1. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.
2. Ich warte auf dein Glücke.

Sonntag 25. nach Trinitatis.

1. Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.
2. Es reisset euch ein schrecklich Ende.

Sonntag 26. nach Trinitatis.

Wachet, betet.

Sonntag 27. nach Trinitatis

Wachet auf, ruft uns die Stimme.

Für alle Zeiten.

Ich hatte viel Bekümmerniss. (Psalm 94.)

Noch befinden sich in einer Privatsammlung zu Berlin dreissig Cantaten für die Sonntage nach Trinitatis, welche nicht einzeln verzeichnet sind, daher es ungewiss bleibt, ob sich darunter einige in obigem Verzeichnisse nicht mit enthaltene vorfinden lassen.

Cantaten ohne nähere Bezeichnung.

1. Psalm: Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir.
2. Christe, du Lamm Gottes. (G dur.)
3. Das ist je gewisslich wahr.
4. Dem Gerechten muss das Licht. (Copulations-Cantate.)
5. Der Herr denket an Euch.
6. Er ist aus der Angst und Gericht genommen.
7. Gedenke, Herr, wie es uns gehet.
8. Gott der Hoffnung erfülle Euch. (Confirmations-Cantate.
9. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
10. Gott ist mein König. (Glückwünschende Kirchen-Cantate.)
11. Gott ist unsre Zuversicht, wir vertrauen. (Trauungs-Cantate.)
12. Gott, man lobet dich in der Stille. (Cantate auf die Rathswahl zu Leipzig.)
13. Gott wie dein Name.
14. Ich habe meine Zuversicht.
15. Lobet den Herrn alle Heiden.
16. Lobt ihn mit Herz und Munde.
17. Mache dich mein Geist bereit.
18. Meine Seele rühmet.
19. Mein Gott wie lang.
20. Nach dir verlanget mich.
21. Nun ist das Heil und die Kraft. (Zweichörig mit Instrumenten. Einzelner Chor.)
22. Nur jedem das Seine.
23. O Jesu Christ, meines Lebens.
24. O Wunderkraft der Liebe.
25. Schlage doch gewünschte Stunde. (Alt-Arie mit Glocken, s. Bach's Leben von Forkel.)
26. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
27. Weichet nun betrübte Schatten. (Weltlich.)
28. Wer fühlet die Pracht. (Die Aechtheit dieser Cantate wird bezweifelt.)
29. Widerstehe doch der Sünde.
30. Wir danken dir Gott.

Dem vorstehenden Verzeichnisse Bach'scher Cantaten ist die Bemerkung vorangestellt, dass darin wahrscheinlich manches Zweifelhafte enthalten sein dürfte. Diese Voraussetzung gründet sich mit auf die eigene Erfahrung, welche ich in der mir zunächst zugänglichen, grösstentheils selbsteigen zusammengestellten Sammlung gemacht habe. Unter den in der Bibliothek des königlich academischen Instituts für Kirchenmusik zu Breslau von mir vorgefundenen zehn Cantaten, deren Mittheilung sie einer angesehenen Musikhandlung verdankt, trägt die mit in das vorstehende Verzeichniss aufgenommene: „Wer sucht die Pracht, wer wünscht den Glanz" auch nicht die geringste Spur Bach'schen Geistes, und würde ich sie nach meinem besten Dafürhalten nur dann für ächt halten, wenn sich das Autographon Bach's davon auffinden liesse. „O Jesu Christ, meines Lebens Licht" besteht blos aus dem durchgeführten Chorale und scheint unvollständig mitgetheilt zu sein. „Widerstehe doch der Sünde" enthält zwei Arien und ein Recitativ für die Altstimme; „Meine Seele rühmet" dasselbe für den Tenor; beide sind ohne Chor und Choral und ihre Vollständigkeit daher fraglich. Die Arie in der letzteren: „Deine Güte, dein Erbarmen," mit den bei Bach so ungewöhnlichen Rosalien, kommt mir auch bedenklich vor. —

Wir finden für die obigen Kirchenmusiken eine doppelte Bezeichnung. Sie sind theils „Cantate," theils „Concerto" benannt; auch finden sich einzelne mit der Bezeichnung: „Dialogus", ein Ausdruck, welcher nur in so weit eine Beziehung auf das musikalische Kunstwerk hat, als er die dialogische Form des Textes, gemeinhin ein Gespräch zwischen der gläubigen Seele und dem himmlischen Bräutigam, andeutet. — Concerto scheint eine Cantate zu bezeichnen, in welcher das Orchester im Ganzen oder mit einzelnen Instrumenten concertirend auftritt. Mehrere dieser Tonwerke sind mit Orchesterstücken — Symphonieen benannt — eingeleitet, auch wird in einigen der Gesang durch ein eingeschaltetes Musikstück unterbrochen. — So beginnt das Concerto: „Ich liebe den Höchsten mit ganzem Gemüthe" mit einer Symphonie für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncellen und Continuo, zwei Oboen, Taille und zwei Corni di Caccia; — „Am Abend aber desselbigen Tages" mit einem höchst anmuthigen, die Ruhe des Abends darstellenden Instrumentalstück; — „Kommt, eilet und laufet" mit einer aus zwei umfangsreichen Sätzen (einem Allegro und einem Adagio) bestehenden Symphonie. — „Geist und Seele sind verwirret" enthält zwei Symphonieen mit obligater Orgel. Die Cantate: „Es waren Hirten zu derselben Zeit auf dem Felde," wird durch eine Hirten-Musik vom Orchester eingeleitet, wie sie anmuthiger und reitzender in den Motiven, prächtiger und ansprechender in der Durchführung nicht wieder geschrieben worden ist. — „Die Elenden sollen essen" beginnt mit einer Symphonie über den in die Trompeten gelegten Choral: „Was Gott thut das ist wohlgethan." — Dies Tonstück bietet uns dadurch eine bei der Besprechung der Cantaten absichtlich übergangene Form der Choralbearbeitungen. — Wie die Solostimmen im Gesange vielfältig und reich in diesen Kirchenstücken bedacht sind, so hat Bach nicht geringere Aufmerksamkeit auf die Soloinstrumente gerichtet. Wir finden viele Solo's für die Violine, in „Wachet auf, ruft uns die Stimme" sogar ein Solo für die Violino Piccolo (Terzgeige). Auch das Violoncello Piccolo, Gamben, Violone, Flöte, Oboe die Caccia, Fagott, Horn, Trompete, Orgel und Laute treten als Soloinstrumente auf; am Meisten die Geige, die Oboe, die Oboe di Caccia und die Trompete. Ausser diesen Instrumenten findet sich noch häufig den Oboen eine Altoboe (Taille) beigesellt; auch die Oboe d'Amour wird — und gemeinhin in Verbindung mit Flöten — benutzt. — In dem Psalm „Aus der Tiefe" steht eine Solooboe in B (wie unsere B-Clarinette), eine

Schreibart, die mir noch nirgends aufgestossen ist. — In einigen Cantaten finden sich noch statt der Fagotte die alten Sordune bezeichnet vor. — Die Hörner werden in den Partituren von den Jagdhörnern unterschieden; letztere sind wahrscheinlich die noch in vielen Kirchen aufbewahrten grossen Hörner, welche wegen ihrer einfachen Windung stärker tönen. — Die Trompeten bieten bei heutigen Aufführungen dieser Werke die meisten Schwierigkeiten dar; sie sind grösstentheils für Clarinbläser geschrieben, in einigen Stücken mit drei Trompeten bezeichnet: Clarini die beiden ersten, Principal die dritte. Aeltere Männer werden sich noch erinnern, in ihrer Jugend bei den Trompeterchören auf den langen Trompeten mit sehr engen Mundstücken die Clarinsolo's gehört zu haben, welche sich gemeinhin im Umfange von $\overline{g}$ bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$ und $\overline{\overline{\overline{d}}}$ bewegten. Wie sehr auch die Behandlung der Blechinstrumente sich in neuerer Zeit vervollkommnet hat, jener Clarinton ist dennoch ganz verloren gegangen. Mundstücke und Verkürzung des Instrumentes durch öftere Windungen der Röhre erschweren das Tractament der Höhe. Am Meisten ähnelt jener Ton dem der Clarinette, nur dass er bei grosser Weiche mehr Fülle hatte, als dieser. Ich habe die Gewohnheit, bei Aufführungen Bach'scher Werke, z. B. des Magnificat in Es, die ersten Trompetenstimmen für Trompeten von höherer Stimmung umzuschreiben, und die ihren Umfang überschreitenden oder von ihnen nicht mit Leichtigkeit auszuführenden Stellen den Clarinetten zu geben, diese aber überhaupt, wie die Bach'schen Trompeten behandelt, jenen theils ergänzend, theils sie verstärkend hinzuzufügen. Andere mögen's anders machen. Gemeinhin ist dem Chore von drei Posaunen ein Discantcornett beigesellt. Auch findet sich in zwei mir vorliegenden Cantaten eine einzelne Tromba da tirarsi; etwa eine Discantposaune? (Ich bitte um Belehrung.) In der Originalhandschrift der Cantate: „Halt im Gedächtniss Jesum Christ," deren in meinem Besitze sich befindende Copie die Bezeichnung: Tromba da tirarsi enthält, steht von Bach's Hand ganz einfach: Corno. Also die Andeutung eines Nothbehelfes von anderer Hand für das in der Höhe schwer zu behandelnde Horn in A. — Wahrscheinlich ist dieselbe Bezeichnung in der andern Cantate auf eben diese Weise entstanden. — Bach mutbete seinen Bläsern viel zu; so hatte er am Anfange des Allegro obiger Cantate, welches er später zum Gloria der A dur-Messe benutzt hat, ein obligates Horn in A gesetzt und ihm sehr Schwieriges vorgeschrieben. — Die Stimme findet sich durchstrichen, und die Conception des Hornes im Verfolg des Stückes ganz aufgegeben.

Dass die Bach'sche Instrumentirung mit der unserigen keine Aehnlichkeit hat, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Seine Instrumentalstimmen sind, wie die Singstimmen, fast immer real, und bei ihm, wie bei Händel, singt die Trompete eben so gut ihr: „Herr Gott, dich loben wir," als der Discant und der Bass. Doch fehlt es in beiden Meistern nicht an Andeutungen der späteren Entwickelung, jedoch bei Händel mehr, als bei Bach. Hierher rechne ich aus den bekannteren Stücken des letztgenannten Meisters den vierzehnten und funfzehnten Tact der Einleitung zur Passionsmusik des Matthäus und die Instrumentation zum Schlusschore des ersten Theiles.

Die Abwechselung zwischen Saiten- und Blasinstrumenten tritt bei Händel, z. B. im „Israel in Egypten" und im „Dettinger Te deum," schon gesonderter heraus; auch finden sich hin und wieder schon Füllstimmen durch Blasinstrumente bei ihm. Es darf als bekannt angenommen werden, und ist auch in diesen Blättern schon angedeutet worden, dass Bach uns in jedem seiner Werke immer ein neues, und völlig unbekanntes, fremdes zuführt; er ist der erfindungsreichste Tondichter, der jemals gelebt hat. Es wird daher durchaus unmöglich, das Urtheil über ihn vollständig abzuschliessen, so lange noch eines seiner Werke ausser der Betrachtung geblieben ist. — So habe ich seit dem Abdrucke dieser Blätter in der Musikalischen Zeitung das Weihnachts-Oratorium in sechs Theilen kennen gelernt und dessen zwei ersten Theile, Cantaten auf das Weihnachtsfest zur Aufführung gebracht, die mich nöthigen, das in den beiden vorstehenden Absätzen Behauptete, zum Theil zu widerrufen. Beide Cantaten nämlich enthalten Tonstücke mit einer so modernen Behandlung des Orchesters, wie ich sie sonst, weder bei Bach, noch bei Händel irgendwo angetroffen habe. — Die erste Cantate: „Jauchzet, frohlocket" beginnt mit einem feurigen Chore (D dur $\frac{3}{8}$), dem Lob- und Preisgesange auf das Weihnachtsfest. Die Blase-Instrumente treten abwechselnd und im Vereine als begleitende Stimmen darin auf und haben die sonst bei Bach zu treffende Selbstständigkeit grösstentheils aufgegeben. — Die ganze Conception der Orchesterparthie trägt schon diesen Wechsel der Instrumente in sich. Noch überraschender tritt uns die einleitende Hirtenmusik der zweiten Cantate entgegen. — Sie ist eben so originell, als anmuthig und lieblich. Man wird bei der Verarbeitung der Motive, bei ihrem abwechselnden Hervortreten in den Blase- und Streich-Instrumenten, bei ihrer wechselseitigen Durchdringung bis zur vollendetsten Einheit unwillkührlich an Beethoven erinnert. — Beide Cantaten sind überhaupt reich an eben so merkwürdigen, als schönen Musikstücken. — Also auch diese Schätze hat der Ueberreiche schon vor hundert und zehn Jahren besessen? und wie selten hat er sich damit geschmückt! Er prägte täglich, ewig gültige Münze in reinstem Golde, und spendete aus dem tiefsten Schachte seines Herzens unvergänglich beglückende Gaben der bedürftigen Menschheit. Kein

Künstler war je reiner als er. Bach lehrt keinen Prunk; die mit ihm prunken, prangen nicht, am allerwenigsten durch ihn. Denn wer auf ihn eitel geworden ist, der weiss vom alten Sebastian Nichts, dem hat er nie das Herz bewegt, und dessen Finger rühren nur die klingende Schelle, schlagen nur das todte tönende Erz.

Es ist eine weit verbreitete und durch Mozart's und Mosel's Instrumentirung Händel'scher Oratorien bestätigte Meinung, dass beide Meister durch ihr Orgelspiel unsere Instrumentirung ersetzt hätten. Diese Ansicht ist richtig, wenn damit nichts weiter ausgedrückt werden soll, als dass im Concertsaale die fehlende Orgel durch hinzugefügte Instrumentation ersetzt werden müsse. Doch ist dabei nicht zu übersehen, dass dadurch das stehende Accompagnement des Originals zur hinzugefügten Instrumentirung in ein umgekehrtes Verhältniss zu stehen kommt. Das Quartett der Streich-Instrumente giebt dann die Grundlage des Accompagnements, die Blasinstrumente allein geben das Colorit. Bei Händel bildete die auf Grundlage des bezifferten Basses gespielte Orgel das stehende Accompagnement zu allen Stücken, und alle Orchesterstimmen, Geigen wie Blasinstrumente, gaben das Colorit. Der Blick in die Partitur eines Oratoriums von Händel kann uns davon belehren; nehmen wir z. B. die des Judas Makkabäus: sie zeigt uns einige Arien ausser dem bezifferten Basse nur mit einer Geige, andere mit zweien, noch andere mit dem vollständigen Quartette begleitet. Ein anderes Stück hat nur ein obligates Violoncell neben der Singstimme, dessen Nachspiel aber vollständig vierstimmig gesetzt ist. Oboen und Flöten, Trompeten und Pauken finden sich nach Umständen angewendet, die letzteren verbunden nur in Chören, und selbst da, mit Uebergehung mancher sich darbietenden Gelegenheit, absichtlich für ganz besondere Fälle aufbewahrt. — So schweigt bei der Kampfeslust der Israeliten („Wohlan, wir folgen dir"), selbst bei ihrem Drängen in Thatendurst („Du Held, führ' uns zur Schlacht") noch immer der Klang der kriegerischen Instrumente, und erst dann, als Judas das Heer zur Schlacht führen will, ertönt die Trompete auf seinen Befehl. In diese grosse Einfachheit tritt nur eine einzige Arie, ausser dem Quartett, noch mit Flöten, Fagotten und Hörnern, und zwar ganz in der Weise der älteren Mozart'schen Instrumentation, begleitet, hinein. Diese bei Händel ganz ungewöhnlich vollständige Instrumentirung, die sich sowohl in ihren einzelnen Theilen wie in der Gesammtheit als ungewöhnlich documentirt, ist nicht nur augenscheinlich eine ganz absichtlich so vollständig zusammengestellte, sondern scheint nach des Componisten Absicht sogar eine überfüllte zu sein. — Bezieht man den Text dieser Arie darauf:

Wise men flatt'ring may deceive you
With their vain mysterious art etc.,

so steht die Bedeutung dieser Instrumentation ausser allem Zweifel. Da nun Händel durch sein Orgelspiel eben so wenig beabsichtigt, als ausgeführt haben kann, was er einerseits der Idee nach verwarf, andererseits aber auch erst der späteren Entwickelung der Instrumentalmusik entsprossen ist, so scheint die Aufgabe bei der Instrumentirung seiner Werke zunächst nur der Ersatz der fehlenden Orgel zu sein; das Maass für die Zahl und den Klangcharacter der Stimmen liegt in den ursprünglichen Verhältnissen der Tonstücke in sich selbst und zu einander. — Die Kraft der Gedanken und aller Gehalt liegt bei Händel in den Singstimmen, die Begleitung ist selten mehr, als ihre Stütze, doch erhebt sie sich zuweilen auch zur Selbständigkeit und nimmt zu besonderen Zwecken auch wohl mitunter eine eigene Färbung an. Wer es vermag, wie Mozart in der Arie des Messias: „Du zerschlägst sie," den Meister durch hinzugefügte Begleitung zu interpretiren, der möge es thun; sonst aber ist der moderne sogenannte Glanz der Instrumentation nur für die Schwachen da, denen im Grunde ein Händel'sches Oratorium weder mit noch ohne Instrumentirung zusagt; den mit Siebenmeilenstiefeln Fortschreitenden dünkt sie doch nur ein buntes Band um den alten Haarzopf. — Also wozu? Wenn Händel das Volk sprechen lässt, hat er gemeinhin seine Staatsperücke abgenommen; er setzt sie nur dann wieder auf, wenn er im Sinne der guten Gesellschaft seiner Zeit redet. Händel's Perücke und unser Toupet mécontent oder à l'enfant kommen immer auf Eines heraus. Was unter ihnen sich regt bleibt denn doch immer die Hauptsache. Ueber Händel ist man damit bald im Klaren; wie steht es aber darin mit Bach? — Eine Besprechung der bei Ausführung seiner Werke zu beobachtenden Grundsätze thäte wohl Noth. — Die Schwierigkeit, einer Bach'schen obligaten Oberstimme, bei melodisch sich neben der Singstimme bewegendem Basse, harmonische Mittelstimmen hinzuzufügen, leuchtet Jedem ein; ja diese werden rein unmöglich, ohne die freie Entwickelung der Stimmen zu decken, zu stören oder gar zu vernichten, wenn, wie es gemeinhin der Fall ist, die melodischen Entfaltungen der Stimmen schon alle Theile der Harmonie in wechselndem Spiele in sich enthalten. Doch sind diese und ähnliche Fragen fast nur speciell in Beziehung auf jedes einzelne Werk des Meisters zu beantworten. So viel ist gewiss, dass Bach sich selbst für alle Zeiten gegen jede Umarbeitung geschützt hat. —

Wenn von Bach gesprochen wird, versteht sich harmonischer Reichthum von selbst, und es wird überflüssig, zu wiederholen, dass die Cantaten, wie alle übrigen seiner Werke, hinreichenden Stoff zu tiefen Studien in dieser Beziehung

darbieten. Bevor wir jene jedoch ganz verlassen, muss auch ihres rhythmischen Elementes Erwähnung geschehen; sie sind eine wahre Fundgrube voll Reichthums origineller, die Declamation und den Ausdruck ohne Zwang belebender Erfindungen. — Mögen im Vorübergehen nur einige auffallend rhythmisch construirte Melodieen hier Platz finden. S. No. 31.

Seb. Bach's vierstimmige Choral-Gesänge.

Wenden wir uns jetzt wieder den einfachen Chorälen zu, von denen wir am Anfange dieser Blätter ausgegangen sind, so finden wir, nach Betrachtung der Cantaten unseres Meisters und in Folge des nachgewiesenen innersten Zusammenhanges der Choräle mit diesen, die im Eingange ausgesprochene Behauptung gerechtfertigt: „Die Bach'schen Choräle entbehrten ohne den ihren Bearbeitungen zum Grunde liegenden Text ihres eigentlichen Kernes, blieben unverständlich und dadurch geeignet, jeder willkürlichen Beurtheilung einen Schein von Wahrheit zu verleihen. In Verbindung mit den ihre Bearbeitungen durchaus bedingenden Texteswörten erscheinen sie aber als eine von Bach geschaffene, ihm allein eigenthümliche Kunstform, deren Eigenthümlichkeit eben darin besteht, dass neben der Melodie des Cantus firmus die harmonische Behandlung des Chorals die besonders dazu gewählten Texteswörte belebend und erklärend durchdringt, und die begleitenden, namentlich die Mittelstimmen, ganz speciell den Sinn und Inhalt jenes Textes in belebteren Melodieen herausheben und ausdrücken." — Wenn in den von mir durchgesehenen Cantaten, welche etwa die Hälfte der fünf Jahrgänge von Kirchenmusiken, die Bach geschrieben haben soll, betragen, sich, inclusive der den beiden Passionen entnommenen, 131 Choralbearbeitungen, wie sie in den Ausgaben der Choralgesänge enthalten sind, auffinden lassen und darin ausser diesen noch mehr als 80 in den Ausgaben nicht aufgenommene gleichartige einfache Choralbearbeitungen angetroffen werden, und wenn unter den erwähnten 131 Bearbeitungen sich nur wenige befinden, denen der Choraltext der Ueberschrift unterliegt, so dürfte angenommen werden können, dass, wenn auch nicht alle, doch der grösste Theil der in den Ausgaben enthaltenen Choralgesänge den Bach'schen Kirchencantaten entnommen, also von dem Meister für den Vortrag durch Sänger bestimmt gewesen ist, wie schon die Stimmführung an sich zeigt, und dass an der bei Weitem grössten Mehrzahl von ihnen mittelst der Unterlegung des in der Ueberschrift bezeichneten Textes sich der Sinn und die Bedeutung der Bearbeitungen nicht erkennen lassen. — Wie wenig auch in Abrede gestellt werden kann, dass bei einigen dieser Bearbeitungen die erste Textesstrophe vollständig genüge, so liegt doch bei sehr vielen der Widerspruch des bezeichneten Textes mit der Bearbeitung, wie oben nachzuweisen versucht wurde, auf der Hand. Ist nun schon beim Studium der Setzkunst und dem Spiele dieser Choräle die Beziehung des Satzes auf den Text zu wissen nothwendig, um wie unentbehrlicher wird sie bei ihrem Vortrage durch den Gesang sein? Und nur gesungen treten sie mit ihrer ganzen Macht hervor. Den Singacademieen und Gesangvereinen in Deutschland sind sie deshalb und vorzüglich als Eingangsstück der Uebungen vor Allem zu empfehlen. Die Eröffnung der Uebungen mit einem Chorale hat einen doppelten Zweck, einmal den, die Stimmen anzusingen, und dann hauptsächlich, die Versammlung in die für den Vortrag ernster Musik geeignete Stimmung zu versetzen. Das geschieht am Besten durch einen Choral. Schreiber dieses hat sich zu diesem Zweck eine Sammlung von Chorälen angelegt, welche die Gesänge der alten evangelischen Kirche in drei Bearbeitungen enthält. Jedem Chorale ist die ursprüngliche Melodie, dem Babst'schen Gesangbuch (1545) entnommen, vorangestellt; dann folgt eine Bearbeitung von H. L. Hassler oder M. Praetorius, oder S. Calvisius, oder J. H. Schütz, diesem eine fünfstimmige von Joh. Eccard; und den Schluss macht eine Bearbeitung von Seb. Bach.

Ich kann aus langer Erfahrung bestätigen, dass diese Methode ihren Zweck vollständig erfüllt, und dass, da die Sammlung für das ganze Jahr ausreicht, und die Auswahl zum Vortrage mit Rücksicht auf die Pericopen das ganze Jahr hindurch eine Abwechselung gestattet, das Interesse für die Choräle sich in den Versammlungen nicht nur wach erhält, sondern mit der genaueren Bekanntschaft derselben stets wächst. Die Herausgabe dieser Choralsammlung ist bereits mit einer soliden Verlagshandlung besprochen, wo sie in Partitur und Stimmen erscheinen wird. — Um aber auch die übrigen Bach'schen Choräle durch den Gesang weiter verbreitet zu sehen, gebe ich am Schlusse dieser Zeilen einen nähern Nachweis des Textes, der einem Theile der von mir in dessen Cantaten und Passionen aufgefundenen Gesänge unterliegt, mit Bemerkung ihrer Nummern in der Becker'schen Ausgabe und der dritten Auflage der (371) Choralgesänge bei Breitkopf und Härtel, wo sich dann jeder selbst den geeigneten Text unterlegen kann. Nur ist zu bemerken, dass beide Ausgaben selten ganz genau mit den Originalen übereinstimmen. Da diesen Gesängen, selbst den blos von den Singstimmen allein

vorgetragenen, zum grössten Theile noch ein Fundamentalbass unterliegt, so ist durch die Zusammenziehung der fünf Stimmen in vier häufig der Bass des Gesanges nach dem Fundamente abgeändert worden, und hat dadurch zuweilen eine von dem Originale abweichende, oft stimmwidrige, Führung erhalten, die aber fast überall zu Tage liegt und leicht abgeändert werden kann. — Die Becker'sche schöne Ausgabe wird ungeachtet ihrer sehr ausgezeichneten Ausstattung und sonstigen durch die Zusammenstellung der verschiedenen Bearbeitungen eines und desselben Chorals sehr zweckmässigen Einrichtung für den Gebrauch beim Gesange beschwerlicher, weil alle Versetzungen in andere Tonarten nur darin bemerkt sind, und beim Ausschreiben wieder zurück transportirt werden müssten. Wollte man sie so, wie sie dastehen, singen lassen, so würde in einigen durch die tiefe Lage des Tenors die jugendliche Frische der höheren Töne, die ihnen eben den grössten Reiz und lebendigen Ausdruck verleiht, fehlen, bei anderen würden die Bassstimmen kaum durch die tiefsten Stimmen fest und sicher ausgeführt werden können, ganz abgesehen davon, dass durch diese Versetzungen der Character der Bearbeitung oft ganz verwischt wird. Die meisten Schwierigkeiten würden die Bindungen in den Mittelstimmen beim Unterlegen des Textes machen, welche häufig theils ganz wegfallen, theils in kleine Tacttheile zerlegt werden müssen. Ueberhaupt haben die Mittelstimmen manche Abänderung erlitten; die Auslassung der begleitenden Instrumentalstimmen erforderte zuweilen die Hinzufügung eines den Singstimmen abgehenden wesentlichen Tones im Accorde; auch finden sich Abänderungen, deren Veranlassung kaum einleuchtet. Die anliegenden Beispiele No. 32 und 33 geben den Schlusschoral der Cantate: „Es waren Hirten“ und den Schlusschoral der Cantate: „Gelobet sei der Herr“ mit der Instrumentalbegleitung. Man vergleiche damit No. 344 und No. 312 der Leipziger Ausgabe. Die letztere Bearbeitung ist so abweichend vom Originale, dass ich sie kaum für dieselbe halten kann, wenn gleich sie theilweise mit diesem ganz übereinstimmt. — In dem Choral: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ (Leipziger Ausgabe No. 43) findet sich der die Zeilen einleitende Bass der Instrumente in die Grundstimme mit aufgenommen, und macht den Eintritt der Singstimmen unerkennbar und dergleichen mehr. S. No. 34.

Die Leipziger Ausgabe enthält nur einen fünfstimmigen Choral: „Welt, ade, ich bin dein müde;“ Becker hat die fünfstimmige Bearbeitung von „Jesu meine Freude“ aus der Mutette noch dazu aufgenommen. Jener ist, wie in der Cäcilia neuerdings nachgewiesen worden, von Rosenmüller, findet sich jedoch, ganz unverändert dem in der Cäcilia abgedruckten Rosenmüller'schen Originale getreu, in der Cantate: „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende“ vor. Die Beispiele enthalten unter No. 35 diesen Choral, wie ich ihn mit diplomatischer Genauigkeit der Original-Handschrift Bach's entnommen habe. —

Die Abänderungen dieses Chorals in den Ausgaben der Choralgesänge sind also nicht von Seb. Bach, sie stehen aber schon in der Ausgabe von Ph. E. Bach (1784) und rühren also wahrscheinlich von Diesem her. — Ausser den genannten habe ich ich nur noch eine fünfstimmige Choralbearbeitung aufgefunden, „Komm heil'ger Geist, Herre Gott“ in der Cantate: „Wer mich liebt, wird mein Wort halten;“ sie hat keine Instrumentalbegleitung.

Diese Bemerkungen machen eine Herausgabe der mit den Originalen verglichenen, und mindestens mit Anführung der Varianten versehenen Ausgabe der besprochenen Gesänge wünschenswerth, denen zugleich die ihnen ursprünglich eigenen Textesworte beizufügen wären.

Durch nachstehendes Verzeichniss wünsche ich zur Vorarbeit dieser Ausgabe alle Besitzer Bach'scher Cantaten anzuregen. Auch erbiete ich mich zu jeder Unterstützung dieses Unternehmens nach meinen besten Kräften.

Verzeichniss Bach'scher Choralgesänge mit den ihnen eigenen Texten, und Nachweis der Cantaten, in denen sie sich vorfinden lassen.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker.	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Ach Gott und Herr.	No. 40.	No. 279.	Dess. Liedes Strophe 4.	Solls ja so sein.	Cant. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.
Ach Gott v. Himmel sieh darein. a.	„ 3. C.	„ 3.	Schau, lieber Gott, wie meine Feind. Str. 1.	— — — — —	Cant. Schau, lieber Gott, wie meine Feind.
b.	„ 3. A.	„ 262.	Dess. Liedes Str. 6.	Das wollst du Gott bewahren rein,	Cant Ach Gott vom Himmel sieh darein
c.	„ 3. B	„ 253.	? ?	Du stellst mein Jesu selber dich.	Cant. Du sollst Gott deinen Herren lieben.
Ach Gott, wie manches Herzeleid.	„ 117. B	„ 217.	do. do. do. 16, 17, 18.	Drum will ich weil ich lebe noch.	Cant. Schau, lieber Gott, wie meine Feind.
Ach lieben Christen seid getrost.	„ 31. B.	„ 301.	do. do. do. 6.	Wir wachen oder schlafen ein.	Cant. Ach lieben Christen seid getrost.

Unter: Wo Gott der Herr nicht bei mir hält.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker.	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.	No. 48.	No. 48.	Dess. Liedes Str. 13.	Ach wie nichtig sind der Menschen Sachen.	Cant. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.
Allein Gott in der Höh sei Ehr.	„ 91. D.	„ 326.	Der Herr ist mein getreuer Hirt Str. 1.	— — — — — —	Cant. Du Hirte Israels.
Allein zu dir, Herr Jesu Christ.	„ 13. A	„ 13.	Dess. Liedes Str. 4.	Ehr sei Gott in dem höchsten Thron.	Cant. Allein zu dir Herr Jesu Christ.
Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.	„ 10.	„ 10.	do. do. do. 4.	Ob bei uns ist der Sünde viel.	Cant. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
Christ lag in Todesbanden.	„ 15. B.	„ 184.	do. do. do. 7.	Wir essen nun und leben wohl.	Cant. Christ lag in Todesbanden. (NB Der Choral steht in E.)
Christ unser Herr zum Jordan kam.	„ 63.	„ 119. (Orig.)	? ?	Auf dass wir also allzugleich.	Cant. Es ist ein trotzig und verzagt Ding.

Die Becker'sche No. 63 (N. L. Ausg. 66) weicht nur in einigen Tönen von der in der Cantate stehenden (119 N. L. Ausg.) nach F. Durisch versetzten Bearbeitung ab.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker.	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Christus der uns selig macht. a.	No. 74 a. A.	No. 81.	Dess. Liedes Str. 1.	— — — — — —	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 74 a. B	„ 198.	do. do. do. 8.	O hilf, Christus, Gottes Sohn.	Passion nach dem Johannes.
Der Herr ist mein getreuer Hirt.	„ 91. C.	„ 353.	do. do. do. 5.	Gutes und die Barmherzigkeit.	Cant. Der Herr ist mein getreuer Hirt.
Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.	„ 68.	„ 42.	do. do. do. 1.	— — — — — —	Cant. Halt im Gedächtniss Jesum Christ.
Du o schönes Weltgebäude.	„ 78. B.	„ 87.	do. do. do. 6	Komm, o Tod, du Schlafesbruder.	Cant. Ich will den Kreuzstab gerne tragen.
Erhalt uns Herr bei deinem Wort.	„ 69.	„ 72.	do. do. do. 2.	Beweis dein Macht und Herrlichkeit.	Cant. Bleibe bei uns.
Ermuntre dich mein schwacher Geist.	„ 9. B.	„ 9.	? ?	Brich an du schönes Morgenlicht.	Cant. Und es waren Hirten in derselben Gegend.
Erschienen ist der herrl. Tag.	„ 17.	„ 17.	do. do. do. 14.	Drum wir auch billig fröhlich sein.	Cant. Auf mein Herz des Herren Tag. (Steht in Fis moll.)
Es ist das Heil uns kommen her. a.	„ 4. A.	„ 4.	do. do. do. 11.	Die Hoffnung wahrt der rechten Zeit.	Cant. Wahrlich ich sage Euch.
b.	„ 4. B.	„ 290.	do. do. do. 12.	Ob sichs anliess, als wollt er nicht.	Cant. Es ist das Heil uns kommen her.
c.	„ 4. C.	„ 335.	do. do. do. do.	Ob sichs anliess, als wollt er nicht.	Cant. Mein Gott, wie lang, wie lange.
Es ist gewisslich an der Zeit.	„ 199. B.	„ 362.	Ich steh an deiner Krippe hier. Str. 1.	Ich steh an deiner Krippe hier.	Cant. Herr, wenn die stolzen Feinde.
Freu' dich sehr, o meine Seele. a.	„ 29 A.	„ 29.	Dess. Liedes Str. 10.	Freu dich sehr o meine Seele und vergiss all Noth u. Qual.	Cant. Liebster Jesu mein Verlangen.
b.	„ 29. C.	„ 67.	Kommt und lasst euch Jesum lehren. Str. 6.	Selig sind, die aus Erbarmen.	Cant. Brich den Hungrigen dein Brod. (NB. in B)
c.	„ 29. D.	„ 76.	? ?	Eine Stimme lässt sich hören.	Cant. Freue dich erlöste Schaar. (NB. Der Choral steht in A.)
d.	„ 29. E.	„ 282.	Treuer Gott ich muss dir klagen. Str. 12.	Ich will alle meine Tage.	Cant. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
Freuet euch ihr Christen alle.	„ 8.	„ 8.	Dess. Liedes Str. 4.	Jesu nimm dich deiner Glieder.	Cant. Ihr seid Gottes Kinder.
Gelobet seist du Jesus Christ. a.	„ 53. A.	„ 51.	do. do. do. 7.	Das hat er alles uns gethan.	Cant. Nun komm der Heiden Heiland. / Cant. Gelobet seist du Jesu Christ. (Mit Hörner u. Pauken)
b.	„ 53. B.	„ 160.	do. do. do. 7.	Das hat er alles uns gethan.	Cant. Sehet welch eine Liebe.
Gott des Himmels und der Erde.	„ 34.	„ 35.	? ?	Zwar ist solche Herzensstube.	Cant. Ehre sei dir Gott gesungen.
Hast du denn Jesu dein Angesicht.	„ 79.	„ 90.	do. do. do. 6.	Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen und glaube.	Cant. Selig ist der Mann.
Helft mir Gotts Güte preisen. a.	„ 23 a.	„ 88.	do. do. do. 6.	All solch dein Güt' wir preisen	Cant. Herr Gott dich loben wir.

Siehe dieselbe Bearbeitung unter: Zeuch ein zu deinen Thoren.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker.	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
b.	No. 23 c.	No 123.	? ?	Du bist ein Geist der lehret.	Cant. Sie werden Euch in den Bann thun.
Herr Christ der einge Gott's Sohn. a.	„ 87 A	„ 161.			Cant. Ihr, die ihr Euch nach Christo nennt.

In der Original-Handschrift befindet sich keine Andeutung des Textes. Ein in der Bibl. der Berliner Sing-Akademie der Cantate beiliegendes Blatt neuerer Handschrift mit dem Texte der Cantate bezeichnet die 6. Str. aus: Herr Jesu Gnadensonne, als dazu gehörig. In einer Abschrift der Partitur steht dagegen von Zelter's Hand untergelegt: „Du Herr willst uns ernähren, durch deines Geistes Kraft." —

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker.	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
b.	No. 87. B.	No. 303.	Dess. Liedes letzte Str.	Ertödt' uns durch deine Güte.	Cant. O Wunderkraft der Liebe. / In Cant. Jesus nahm zu sich die Zwölfe. (Mit figur. Begleit.)
Herr Jesu Christ du höchstes Gut.	„ 70. C.	„ 294.	do. do. do. 8.	Stärk uns mit deinem Feuergeist.	Cant. Herr Jesu Christ du höchstes Gut.
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr. a.	„ 56. A.	„ 58.	do. do. do. 1.	— — — — —	Cant. Ich liebe den Höchsten mit ganzem Gemüthe.
b.	„ 56. B.	„ 107.	do. do. do. 3.	Ach Herr, lass dein lieb Engelein.	Passion nach dem Johannes.
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? a.	„ 58. D.	„ 59.	do. do. do. 7.	O grosse Lieb, o Lieb ohn alle Maassen.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 58. A.	„ 78.	do. do. do. 1.	— — — — —	Passion nach dem Matthaeus.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker.	Neue Leipzig.	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? *c.*	No. 58. B	No. 105.	Dess. Liedes Str. 4.	Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe.	Passion nach dem Matthaeus.
d.	„ 58. C	„ 111.	do. do. do. 8.	Ach grosser König, gross zu allen Zeiten.	Passion nach dem Johannes.
Herzlich thut mich verlangen.	„ 21. D.	„ 21.	Befiehl du deine Wege. Str. 5.	Und ob gleich alle Teufel.	Cant. Sehet, lieber Gott, wie meine Feind.

Siehe unter: O Haupt voll Blut und Wunden.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker.	Neue Leipzig.	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Hilf Herr Jesu lass gelingen.	No. 209.	No. 368.	Dess. Liedes Str. 15.	Jesus richte mein Beginnen.	Cant. Fallt mit Danken, fallt mit Loben.
Ich dank dir lieber Herre.	„ 2. A.	„ 341.	do. do. do. 4.	Den Glauben mir verleihe.	Cant. Wer da glaubet und getauft wird.
Ich freue mich in dir.	„ 61.	„ 60.	do. do. do. 4.	Wohlan, so will ich mich.	Cant. Ich freue mich in dir.
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.	„ 68.	„ 71.	do. do. do. 5.	Ich lieg im Streit und widerstreb.	Cant. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. (Der Choral steht in G.)
Jesu, der du meine Seele.	„ 37 b.	„ 297.	do. do. do. 12.	Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen.	Cant. Jesu, der du meine Seele.
Jesu Leiden, Pein und Tod. *a.*	„ 59. A.	„ 83.	do. do. do. 10.	Petrus, der nicht denkt zurück.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 59. B.	„ 106.	do. do. do. 20.	Er nahm alles wohl in Acht.	Passion nach dem Johannes.
Jesu meine Freude. *a.*	„ 85. D.	„ 96.	do. do. do. 6.	Weicht ihr Trauergeister.	Cant. Bisher habt ihr Gott gebeten in meinem Namen.
b.	„ 85. A.	„ 138.	do. do. do. 5.	Gute Nacht, o Wesen.	Cant. Sehet, welch eine Liebe.
c.	„ 85. B.	„ 263.	do. do. do. 1 und 6.	Jesu meine Freude, u. Weicht ihr Trauergeister.	Motette gleicher Ueberschrift.
d.	„ 85. F.	„ 283.	do. do. do. 4.	Weg mit allen Schätzen.	Motette.
e.	„ 85. C.	„ 324.	do. do. do. 2.	Unter deinen Schirmen.	Cant. Jesus schläft, was soll ich hoffen.
f.	„ 85. G.	Fehlt.	do. do. do.	— — — — —	Motette (fünfstimmig).
Jesu nun sei gepreiset. *a.*	„ 11. A	„ 11.	do. do. do. 3.	Dein ist allein die Ehre.	Cant. Jesu nun sei gepreiset.
b.	„ 11. C.	„ 327.	do. do. do. 2.	Lasst uns das Jahr vollbringen.	Cant. Singet dem Herrn ein neues Lied. Desgl. in: Lobe Zion deinen Gott (mit Zwischenspielen obligater Trompeten u. Pauken).
Jesus meine Zuversicht.	„ 134. B.	„ 338.	Auf mein Herz des Herren Tag. Str. 1.	Auf mein Herz des Herren Tag.	Eingangs-Choral der Cant.: So du mit deinem Munde bekennest Jesum.
In dich hab' ich gehoffet Herr. *a.*	„ 72. A.	„ 118.	do. do. do. Str. 5.	Mir hat die Welt trüglich gericht.	Passion nach dem Matthaeus.
b.	„ 77 a.	„ 77.	?	Dein Glanz all Finsterniss verzehrt.	Cant. Ehre sei dir Gott gesungen.
Ist Gott mein Schild und Helfersmann.	„ 89.	„ 122.	do. do. do. 1.	Ist Gott mein Schild, du treuer Hirt.	Cant. Ich bin ein guter Hirte.
Komm, heiliger Geist, Herre Gott.	„ 66.	„ 69.	?	Lass freudiger Geist voll Vertraun.	Motette: Der Geist hilft u. s. w (Steht in B.)
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.	„ 46. B.	„ 45.	Gott Vater sende deinen Geist. Str. 10.	Der Geist, den Gott den Kindern giebt.	Cant. Es ist euch gut, dass ich hingehe.
Liebster Gott, wann werd' ich sterben.	„ 43.	„ 43.	Dess. Liedes Str. 5.	Herrscher über Tod u. Leben.	Cant. Liebster Gott, wann werd ich sterben.
Mach's mit mir Gott nach deiner Güt.	„ 44. B.	„ 310.	? ?	Durch dein Gefängniss Gottes Sohn.	Passion nach dem Johannes.
Meinen Jesum lass ich nicht, weil.	„ 113. A	„ 152.	do. do. do. 6.	Jesum lass ich nimmer nicht, geh ihm ewig an der Seiten.	Cant. Meinen Jesum lass ich nicht.
Meine Seel' erhebt den Herren.	„ 95.	„ 358.	do. do. do. 10 und 11.	Lob und Preis sei Gott dem Vater.	Cant. Meine Seele erhebt d. Herrn.

NB. Die Leipziger Ausgaben bei Breitkopf und Härtel enthalten diesen Choral ganz übereinstimmend mit der Cantate. In der Becker'schen Ausgabe findet sich, ausser den Abänderungen in der Gliederung der Tacttheile, ein eingeschalteter Tact (der siebente) und eine völlige Umgestaltung des eilften und zwölften Tactes.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker.	Neue Leipzig.	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Mit Fried' u. Freud' ich fahr dahin.	No. 49 A	No. 325.	Dess. Liedes Str. 4.	Er ist das Heil und selig Licht.	Cant. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
Nun bitten wir den heiligen Geist.	„ 36. C.	„ 97.	do. do. do. 3.	Du süsse Liebe schenk uns deine Gunst.	Cant. Gott soll allein mein Herze haben.
Nun komm der Heiden Heiland *a.*	„ 47. A.	„ 170.	do. do. do. 8.	Lob sei Gott dem Vater g'than	Cant. Nun komm der Heiden Heiland. (Der Choral steht in H)
b.	„ 28. B.	„ 28.			Cant. Schwingt freudig euch empor.

Ohne Partitur und Singstimme in den Orchesterstimmen gefunden.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker.	Neue Leipzig.	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Nun lieget alles unter dir. (Mel.: Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ, dreitheilig)	No. 207.	No. 343.	Du Lebensfürst Herr Jesu Christ. Str. 4.	Nun lieget alles unter dir.	Cant. Lobet Gott in seinen Reichen.
Nun lasst uns Gott den Herren.	„ 82.	„ 257.			Cant. Höchst erwünschtes Freudenfest.

In den Orchesterstimmen gefunden. Bei Becker unter: Wach auf mein Herz und singe.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Nun lob' mein Seel den Herren. *a.*	No. 6. C.	No. 7.			Cant. Wer Dank opfert.
In Orchesterstimmen aufgefunden.					
b.	No. 6. D.	No. 116.	Dess. Liedes Str. 5.	Sei Lob und Preis mit Ehren.	Cant. Wir danken dir Gott.
Nun ruhen alle Wälder. *a.*	„ 50 A.	„ 63.	O Welt sieh hier dein Leben. Str. 3.	Wer hat dich so geschlagen.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 50. F.	„ 117.	Dess. Liedes Str. 5.	Ich bins, ich sollte büssen.	Passion nach dem Matthaeus.
c.	„ 50 G	„ 355.	In allen meinen Thaten. Str. 15.	So sei nun Seele deine.	Cant. Sie werden euch in den Bann thun. (NB. In der Cantate in G moll.)
O Ewigkeit, du Donnerwort.	„ 26. A.	„ 26.	Dess. Liedes Str. 11.	So lang ein Gott im Himmel lebt.	Cant. O Ewigkeit, du Donnerwort.
O Gott, du frommer Gott. *a*	„ 76. D.	„ 85.	do. do. do. 2.	Gieb, dass ich thu mit Fleiss.	Cant. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
b.	„ 76 C.	„ 312.	Gelobet sei der Herr. Str. 5.	Dem wir das heilig jetzt.	Cant. Gelobet sei der Herr.

NB. Diese mit Instrumenten begleitete Bearbeitung weicht, bei grosser Aehnlichkeit, doch so sehr von den in den beiden Ausgaben bezeichneten ab, dass es fraglich ist, ob sie sich nicht anderweitig unverändert finden lasse.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
c.	No. 76. A.	Siehe unter: Was frag ich nach der Welt.			
O Haupt voll Blut u. Wunden. (Bei Becker unter: Herzlich thut mich verlangen.) *a.*	„ 21. H.	No. 74.	Dess. Liedes Str. 1.	— — — — —	Passion nach dem Matthaeus.
b.	„ 21. A.	„ 80.	Befiehl du deine Wege. Str. 1.	Befiehl du deine Wege.	Passion nach dem Matthaeus.
c.	„ 21. E.	„ 89.	Dess Liedes Str. 9	Wenn ich einmal soll scheiden	Passion nach dem Matthaeus.
d.	„ 21. J.	„ 98.	do. do. do. 5 in E. und Str. 6 in Es.	Erkenne mich mein Hüter. Ich will hier bei dir stehen.	Passion nach dem Matthaeus.
e.	„ 21. G.	„ 345.	Wie soll ich dich empfangen. Str. 1.	Wie soll ich dich empfangen?	Cant. Jauchzet, frohlocket.
O Herre Gott, dein göttlich Wort.	„ 14.	„ 14.	do. do. do. 7.	Herr, ich hoff je, du werdest die.	Cant. Erwünschtes Freudenlicht.

NB. Der Choral steht eine Quinte höher in D; die durch den Bass zusammengedrängten Mittelstimmen sind in den beiden Ausgaben hin und wieder mit einander verwechselt.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Puer natus in Bethlehem.	No. 12.	No. 12.	Dess. Liedes Str. 4.	Die Kön'ge aus Saba kamen dar.	Cant. Die Kön'ge aus Saba.
Schmücke dich, o liebe Seele.	„ 22.	„ 22.	do. do. do. 9.	Jesu, wahres Brod des Lebens.	Cant. Schmücke dich, o l. Seele (NB. Steht in F.)
Schwing dich auf zu deinem Gott.	„ 105.	„ 142.	do. do. do. 2.	Schüttle deinen Kopf und sprich.	Cant. Ihr seid Gottes Kinder.
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut. (Unter: Es ist das Heil uns kommen her.)	„ 4. D.	„ 351.	do. do. do. 4.	Ich rief den Herrn in meiner Noth.	Cant. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
Singen wir aus Herzensgrund.	„ 88.	„ 109.	do. do. do. 4 und 6.	Gott hat die Erde zugericht't.	Cant. Es wartet alles auf dich.
Straf mich nicht in deinem Zorn.	„ 38.	„ 38.	Mache dich mein Geist bereit.	Drum so lasst uns immerdar.	Cant. Mache dich mein Geist bereit.
Valet will ich dir geben.	„ 24. B.	„ 108.	do. do. do. 3.	In meines Herzens Grunde.	Passion nach dem Johannes.
Vater unser im Himmelreich. *a.*	„ 47. A.	„ 47.	do. do. do. 4.	Dein Will gescheh, o Gott, zugleich.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 47. D.	„ 110.	So wahr ich lebe spricht der Herr. Str. 2, 6 u. 7.	Dies Wort bedenk, o Menschenkind.	Cant. Herr, deine Augen sehen auf den Glauben.
c.	„ 47. C.	„ 267.	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. Str. 7.	Leit' uns mit deiner rechten Hand.	Cant. Es reisset euch ein schrecklich Ende.
Verleih uns Frieden gnädiglich.	„ 80.	„ 259.	— — — —	Verleih uns Frieden gnädiglich.	Cant. Am Abend aber desselbigen Sabbaths.
Vom Himmel hoch da komm ich her. *a.*	„ 45. A	„ 46.	Dess. Liedes Str. 13.	Ach mein herzliebes Jesulein.	Cant. Jauchzet, frohlocket. (Mit Zwischenspielen des Orchesters.)
b.	„ 45. B.	„ 344.	Wir singen dir, Immanuel. Str. 2.	Wir singen dir in deinem Heer.	Cant. Jauchzet, frohlocket. (Steht im ½ T. m. Zwischenspielen.)
Von Gott will ich nicht lassen.	„ 23b. B.	„ 191.	do. do. do. 9.	Das ist des Vaters Wille.	Cant. Herr, wie du willst, so schicks mit mir. (Der Choral steht in C)
Wachet auf ruft uns die Stimme.	„ 137	„ 179.	do. do. do. 3.	Gloria sei dir gesungen.	Cant. Wachet auf ruft uns die Stimme
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.	„ 140.	„ 182.	do. do. do. 3.	Gott Lob und Dank der nicht zugab.	Cant. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.
Warum betrübst du dich mein Herz?	„ 83 C.	„ 94.	do. do. do. 11.	Der zeitlichen Ehr will ich gerne entbehren.	Cant. Wer sich selbst erhöhet
Warum sollt ich mich denn grämen?	„ 102.	„ 139.	Fröhlich soll mein Herze springen. Str. 15.	Ich will dich mit Fleiss bewahren.	Cant. Jauchzet, frohlocket.
Was frag ich nach der Welt. (Unter: O Gott du frommer Gott).	„ 76. A.	„ 255.	do. do. do. 1.	Was frag ich nach der Welt.	Cant. Sehet, welch eine Liebe.
Was Gott thut, das ist wohlgethan. *a.*	„ 62. A.	„ 65.	do. do. do. 1.	— — — — —	Cant. Nimm, was dein ist, und gehe hin.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Bacher.	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
	b. No. 62. C.	No. 347.	Dess. Liedes Str. 6.	Was Gott thut das ist wohlgethan, dabei will ich verbleiben.	Cant. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.
Steht in B. mit Melodie führender Violine, deren Gang am Schlusse des ersten Theils in den Sopr. aufgenommen ist.					
Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.	*a.* No. 41. B.	No. 41.	Ich hab' in Gottes Herz u. Sinn. Str. 10.	Ei nun mein Gott so fall' ich dir	Cant. Die Kön'ge aus Saba.
	b. „ 41. C.	„ 115.	do. do. do. 1.	Was mein Gott will.	Passion nach dem Matthaeus.
	c. „ 41. D.	„ 120.	do. do. do. 1.	Was mein Gott will.	Cant. Ihr werdet weinen und heulen.
	d. „ 41. A.	„ 265.	do. do. do. 1.	Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.	Cant. Nimm was dein ist.
Welt, Ade, ich bin dein müde,	„ 111.	„ 150.	do. do. do. 1.	— — — — —	Cant. Wer weiss wie nahe mir mein Ende.
NB. Dieser Choral ist von Joh. Rosenmüller. S. Caecilia, H. 91, S. 183.					
Werde munter mein Gemüthe, und ihr Sinne.	*a.* No. 84. D.	No. 95.	Dess. Liedes Str. 6.	Bin ich gleich von dir gewichen.	Cant. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
	b. „ 84. A.	„ 121.	do. do. do. 6.	Bin ich gleich von dir gewichen.	Passion nach dem Matthaeus.
	c. „ 84. B.	„ 233.	Jesu meiner Seelen Wonne. Str. 2.	Jesu mein Hort und Erretter.	Cant. Mein liebster Jesus ist verloren.
Wer nur den lieben Gott lässt walten.	*a.* „ 64. A.	„ 62.	Dess. Liedes Str. 6.	Es sind ja Gott nur leichte Sachen.	Cant. Siehe ich will Fischer aussenden. Auch in: Gott ist meine Zuversicht. (Ohne Text im Autogr.)
	b. „ 64. E	„ 339.	Ich armer Mensch, ich armer Sünder. Str. 1.	Ich armer Mensch.	Cant. Hüte dich, dass deine Gottesfurcht.
	c. „ 64. C.	„ 112.			Cant. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke.
In der Original-Handschrift fehlt der Text.					
Wer weiss wie nahe mir mein Ende.	—	No. 204.	Dess. Liedes Str. 1.	— — — — —	Cant. Wo gehest du hin.
Wie schön leucht' uns der Morgenstern, voll Gnad'.	*a* No. 77. C.	„ 323.	do. do. do. 4.	Von Gott kommt mir der Freudenschein.	Cant. Erschallet ihr Lieder.
	b. „ 77. A.	„ 86.			Cant. Schwingt freudig euch empor.
Aus den Orchester-Stimmen ohne Sopran-Stimme aufgefunden.					
Wir Christenleut'.	*a.* No. 57. B	No 55.	Dess. Liedes Str. 5.	Hallelujah, gelobt sei Gott,	Cant. Unser Mund sei voll Lachen.
	b. „ 57. A.	„ 321.	do. do. do. 3.	Die Sünd macht Leid.	Cant. Ihr seid Gottes Kinder.
	c. „ 57. C	„ 360.	? ?	Seid froh dieweil, hier euer Heil.	Cant. Herrscher des Himmels erhöre das Lallen.
Wo soll ich fliehen hin.	„ 25. C.	„ 25.	Der Text fehlt in der Original-Handschrift.		Cant. Bringet dem Herrn Ehre. (Steht in Fis.)
Zeuch ein zu deinen Thoren. (Unter: Helft m. Gott's Güte preisen.)	„ 23 a. A.	„ 23.	do. do. do. 1.	Zeuch ein zu deinen Thoren.	Cant. Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende.

Gedruckt bei J. Petsch, in Berlin.

Beispiel. № 1.

Schluss Choral aus der Cantate zum eilften Sonntag nach Trinitatis:
„Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei wird."

Ich ar - mer Mensch, ich ar - mer Sün - der steh hier vor Got - tes An - ge-
Ach Gott, ach Gott, ver - fahr' ge - lin - der, und geh nicht mit mir in's Ge-

Ich ar - mer Mensch ich ar - mer Sün - der steh hier vor Got - tes An - ge-
Ach Gott, ... ach Gott, verfahr' .... ge - lin - der, und geh nicht mit mir in's Ge-

Ich ar - mer Mensch, ich ar - mer Sün - der steh hier vor Got - tes An - ge-
Ach Gott, ... ach Gott, ver - fahr' ge - lin - der, und geh nicht mit mir in's Ge-

Ich ar - mer Mensch, ich ar - mer Sün - der steh hier vor Got - tes An - ge-
Ach Gott, ach Gott, ver - fahr' ge - lin - der, und geh nicht mit mir in's Ge-

- sicht. - richt! Er - bar - me dich, er - bar - me dich, Gott, mein Er - bar - mer, ü - ber mich.

- sicht. - richt! Er - bar - me dich, er - bar - me dich, Gott, mein Er - bar - mer, ü - ber mich.

- sicht. - richt! Er - bar - me dich, er - bar - me dich, Gott, mein Er - bar - mer, ü - ber mich.

Singst.

- sicht. - richt! *Fundament.*

In dem Abdrucke dieses Chorals, Seite 196 der oftgenannten Sammlung finden sich nachstehende Varianten: Takt 4 im Alt f., Takt 5 im Tenor c:



*) Da meine Abschrift nicht dem Bach'schen Autographon entnommen ist, so bleiben diese Töne unverbürgt.

№ 2.

CHORAL. 1.

Wer soll Is_ra_el den Ar_men zu Zi_on Heil er_lan_ _gen. u.s.w.

CHORAL. 2.

O du al_ler_süss_tes Le_ben, o du al_lerschönstes Licht. u.s.w.

CHORAL. 3.

Ist auch ein Kreutz bit_ter und schwer, ge_denkt wie heiss die Höl_le wär. u.s.w.

CHORAL. 4.

Wunderbar sind dei_ne Rechte, u.s.w.

CHORAL. 5.

Wer Jesum bei sich hat der kann be_ste_hen. u.s.w.

CHORAL. 6.

Der Herr ist mein ge_treu_er Hirt, hält mich in sei_ner Hü_te. u.s.w.

CHORAL. 7.

Schlussritornell des vorigen Chores.

Viol. 1 u. 2.

Viola.

Fond.

Sopr.

Alt. O gro_sse

Ten.

Bass.

Lieb' o Lieb' ohn' al_le Ma_ssen, die dich ge_bracht auf

u.s.w.

die_se Mar_ter_stra_sse ich leb_te

CHORAL 8.

Lobt ihn mit Herz und Mun_de, welch's er uns bei_den schenkt. u.s.w.

№ 3.

Sonata unisono.

Tromb.

etc.


№ 4.
2 Sopr.
Alto.
Der Himmel lacht,
S. 2.
Der Himmel lacht,
die Er - de tri_umphi
die Er -
Ten.
Bas.
Cont.
ret der Him_mel lacht
- de tri_umphi der Him_mel lacht..
u. s. w.
№ 5.
Der Hei - lig_ste kann nicht ver - we -
Der Hei - lig_ste kann nicht ver -
u. s. w.
№ 6.
Aria.
Fund.
Fürst des Lebens, starker Streiter, Fürst des Le - - - - - - - - -
_bens star_ker Streiter, Fürst des Lebens starker Streiter hoch belob - ter Gottes -
_sohn!
u. s. w.


№ 7.
Violini et Viola 1.
Viola 2.
Cont.
Vl. 2.
Vla.
Accompagnement fällt ein, wie das Ritornelle.
Adam muss in uns ver_we_sen, soll der neue Mensch ge_nesen, der nach Gott erschaffen ist.
№ 8.
15
Voce.
Ritorn.
Letz_te Stun_de, brich her_ein, letz_te Stunde, brich her_ein, letz_te Stunde, brich her_ein, mir die Au_gen zu_zu_drü_cken, mir die u.s.w.
15
Oboe.
Fund.io 8va Ba.
Viol. C. F.
8va B. loco.
№ 9.
Tromba e Viol. 1.
Sopr. u. Alt.
So fahr' ich hin zu Jesu Christ, mein' Arm' thu' ich aus stre_cken! u.s.w.
c. stromenti.
Bass

№ 10. Zu Christ lag in Todesbanden.

Sinfonie. Sayten Instrumente.

C. F.

u.s.w.

№ 11.

Sopr. Christ .... lag in

Alto. Christ lag in To _ des in To _ des Ban _ _ den, Christ lag in

Tenore. Christ lag in To _ des Ban _ den Christ lag in To_des

Basso. Christ lag in To_des Ban _ den, Christ lag in To_des Ban _

Continuo.

To _ des Ban _ _ den!

To_des in Todes Ban _ _ _ _ _ _ _ _ den, Christ lag in Todes Ban _

Ban _ _ _ _ _ _ _ _ _ den, in Todes Ban _ _ den ...... in Todes u.s.w.

_ den, Christ lag in To_des Ban _ _ _ den in Todes Ban _ den, in

№ 12.

Sopr. C. F.

Alt. Er ist wie _ der er _ stan _ _ den, wieder erstan _ _ den er ist wieder er _ stan _

er ist wie _ der er _ stan _ _ _

Ten. C. F.

Bass. Er ist wie_der erstan _ _ _ den Cont B. voce. er ist wie_der er _ stan _ _ _

Er
C.F.

- den, er ist wie - der er - stan - - - den, er ist wie - der er - stan - -
- den, wieder erstan - - den, er ist wieder er - stan - den,

- den, er ist wie - der er - stan - - - den, er ist wieder er -
ist wie - - der er - - - - stan - - -

- den, er ist wie - der er - stan - - - den, er ist wieder erstan - -
er ist wie - der er - stan - - den, er ist wieder er - stan - - den, er ist wie -

- stan - - - den, erstan - den, er ist wieder erstan - -
- den,

- den, er - stan - - - den, und hat uns bracht das Le - - u.s.w.
- der er - stan - - den und hat uns bracht das Le - ben und

- den, er - stan - - - den
Cont.

№ 13.

Den Tod, den Tod,
Den Tod, den

den Tod Nie - - mand zwin - gen konnt.
Tod, den Tod Nie - mand zwin - - gen konnt. u.s.w.

№ 14.

Je - sus Chri - - stus Got - tes Sohn. u.s.w.
Voce Ten.

№ 15.

da Tod und Leben ran - gen, es war ein wun-der-li - cher

Es war ein wunderlicher Krieg ein wun - - der-li - cher Krieg da Tod und Le-ben ran - -

Es war ein wun-der-li - cher

Krieg da Tod und Leben ran - gen, ein wunder-li-cher Krieg, es war ein wun-der-li-cher Krieg,

C.F. Es war ein wun - der - li - cher Krieg,

u.s.w.

- gen da Tod und Lebenran- gen, es war ein wun-der-li - cher Krieges war ein wun-der-li - cher Krieg,

Krieg, ein wun - der-li-cher Krieg da Tod und Le-ben ran - gen, es war ein wun-der-li - cher Krieg,

№ 16.

Voce.

Hier ist das rech - - te O - ster -

Violini.

Viola.

Voce.

u.s.w.

- lamm, das rech - - - te .... O - ster-lamm, da - von Gott

C.B.

№ 17.

So fei-ern wir das ho-he Fest, das ho - he das ho-he Fest,

u.s.w.

So fei-ern wir das ho-be Fest,


№ 18.
Violini.
Die schäumenden Wel_len von Be _ _ li_als Bä _ chen,
Viol. 1.
Viol. 2.
Viola
u. s. w.
Voce
Die schäu_men_den
№ 19. Erster Entwurf.
Die schäumen _ den Wel _ _ _ _ _ _ len von Be_li_als Bächen.
№ 20 a.
Violini
Herr wie du willst
Viola
Herr wie du willst
Herr wie du willst
Herr, so du willst
so presst ihr
V. 2.
To _ desschmer_zen die Seufzer aus dem Herzen wenn mein Gebet nur vor dir gilt.
u. s. w.

№ 20 (b.)

Herr, so du willst, so schlagt ihr Lei_chen Glo_cken, so schlagt ihr Lei_chen Glocken,

Viol. 1. pizz. Vl. 2. Viola. pizz.

ich folge uner_schrocken mein Jam_mer ist sogleich ge_stillt!

Viola. u. s. w.

№ 21.

Voce.

Sa_get mir, be_lieb_te Felder,

Vlni. Vla.

und ihr an_ge_neh_ _ _ _ men Wäl_der! sagt, sagt.......... wo

Voce.

treff ich Jesum an sagt wo treff wo treff ich Je_sum an.

Fl. Viol. e Fl.

u. s. w.

№ 22. (a.)


Oboe Solo.
B. Voce.
Mein Freund ist mein die Lie _ be.... soll...... nichts
Und ich .... bin sein, die Lie _ be.... soll...... nichts
schei _ _ den, mein Freund ist mein,
schei _ _ den, und ich bin sein,
(b.)
Mein Freund ist
Mein
mein, die Liebe soll nichts scheiden, mein Freund ist...... mein, die Lie _ be soll nichts
Freund ist mein und ich bin sein und ich..... bin sein, und
scheiden,..... die Lie _ be soll nichts schei _ _ _ _ _ den, die Lie _ be
ich bin sein, die Lie _ _ _ be soll nichts schei _ _ _ den, die Lie _ _
soll nichts schei _ _ den, mein Freund ist mein, die Lie _ _
_ be soll nichts schei _ den, und ich bin sein, die Lie _ be
_ be soll nichts schei _ _ _ den.
kann nichts schei _ _ _ _ _ den.
u. s. w.

№ 23.


Mein gläubi - ges Her - ze, froh - lo - cke, sing, scherze, froh - lo - cke, ... sing, scher - ze ...... mein
Je - - sus ist da! mein gläubi - ges Her - ze, froh - lo - cke, sing, scher - ze, froh -
- lo - cke ...... sing, scher - ze, mein Je - sus ...... ist da! u. s. w.
№ 24.
Ritorn. Ach, sen - ke ...... doch den Geist der Freu - de, den Geist ... der ..... Freu - -
- - - - de dem Her - zen ein! u. s. w.
№ 25.
Violini.
Viol.
Du be - rei - test für mich ei - nen Tisch vor mein'n Feinden al - lent -

Du be_reitest für mich einen Tisch vor mein'n Feinden al_lent_hal _ _ _

_ hal _ _ _ _ ben al_lent_hal _ _ _ _ _ _ _ _ _ ben, du be_

_ _ _ _ _ _ _ _ ben, du be_reitest für mich einen Tisch vor

_ reitest für mich einen Tisch vor mei_nen Fein _ _ _ _ _ _

meinen Fein _ den allenthal _ _ ben, al _ lenthal _ ben. u.s.w.

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ den al _ lenthal _ ben.

№ 26.

Mein Je_sus ist er_stan _ _ den, al _ lein was schreckt mich noch?

Mein Jesus ist er_stan _ den, al _ lein, was schreckt mich noch? Al_

_ lein was schreckt mich noch? Al_lein, was schreckt mich noch? u. s. w.

№ 27.



Violini o. Oboi d'Amour.
mf dolce.
p
mf
Alto voce.
Schla
pp
fe mein Lieb
ster ge_nie
sse der
Ruh,........
schlafe, mein Liebster ge _ nie_sse der Ruh,

wa - che nach die-sem vor al - ler Ge - dei-hen, schla - fe mein Liebster ge-

pp

-nie - sse der Ruh' wa-che nach die-sem vor Aller Gedei - hen. u.s.w.

№ 28.

(a.) Cantate.

Gott der Herr ist Sonn'.................. und Schild.

Gott der Herr ist Sonn'.............. ist Sonn' und Schild.

(b.) Messe.

Et .... in ter - ra, in ter - - ra pax.

Et in ter - ra pax.............. in ter - ra pax.

№ 29. (a.) *Singstimme aus der A dur Messe, aus H moll versetzt.*

Qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, peccata mun - di,

Aus d. Cantate.

Lieb - ster Gott er - bar - me dich, er - bar - me...... dich,

mi_se _ re_re mi _ se _ re _ re, mi _ se_re _ re no_bis,

lieb_ster Gott, lieb _ ster Gott, erbar_me dich, lieb _ ster Gott,

qui tol_lis pec_ca _ ta, pecca_ta mundi mi _ se _ re_ re, mi_ se_re_re.

er_bar_me dich, er _ bar _ me dich, lass mir Trost und Gnad' er _ scheinen.

(b.)

qui tol_lis pec_ca _ ta, pecca _ ta mun_di, qui tol_lis pec_ca _ ta, pecca _ ta

mei_ne Sün_den kränken mich mei_ne Sün_den kränken

mun_di, qui tol_lis pec_cata, pecca _ ta mundi sus _ ci _ pe de _ pre

mich, als ein Ei _ ter im Ge _ bei _ ne, als ein Ei _ ter im Ge _

_ ca _ ti_o_nem no_stram, de _ pre _ ca_ti _ o _ _ nem no _ stram.

_ bei_ne, als ein Ei _ ter im Ge _ bei _ _ ne, im Ge_bei _ ne. u.s.w.


№ 30.
C. F.
Rec.
Denk nicht in dei_nes Drang_sals Hit_ze, wenn Blitz und Donner
kracht und dir ein schwüles Wetter bange macht, dass du von Gott verlas_sen bist, Gott bleibet
C. F.
u. s. w.
№ 30½.
a. Chorus.
u. s. w.
b. Chorale.
u. s. w.
c. Aria.
u. s. w.
d. Chorale №. 86. Neue Leipziger Ausgabe. Wie schön leucht uns der Morgenstern.
e.
Violino.
u. s. w.
f. Chorale Allegro.
g. Chorale №. 28. Neue Leipziger Ausgabe. Nun komm der Heiden Heiland.
19


№ 33.
Chorale. a. 15.
3 Trombe.
Tr. 1.
Timpani.
Tr. 3 e Timp.
2 Hautbois.
Violini.
Viola.
Continuo.
Voci.
Dem wir das Hei_lig jetzt mit Freu _ den la _ ssen


klin _ gen
und mit der En_gel
1ma.
2da
Timp
col Oboi
Schaar ein Hei _ lig, Hei _ lig sin _ gen
Den herz_lich lobt und rühmt die gan_ze Christen_



_schaar!
Ge_lo_bet sei der
Herr,
in al_le E_wig_keit!

№ 34.


Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.
Continuo.
Herrscher ü_ber Tod und Le_ben mach' ein_mal mein En_de gut,
Herrscher ü_ber Tod und Le_ben, mach' einmal mein En_de gut,
Lehre uns den Geist auf_ge_ben mit recht wohl ge_fass_tem Muth,
hilf, dass ich ein ehr_lich Grab neben frommen Chri_sten hab, und auch end_lich in der Er_den
hilf, dass ich ein ehrlich Grab neben from_men Christen hab, und auch end_lich in der Er_
und auch endlich in der Er_
nimmer_mehr zu Schan_den wer_den.
_den nimmer_mehr zu Schan_den wer_den.
_den nimmer_mehr zu Schan_den wer_den.
_den nimmer_mehr zu Schan_den wer_den.

№ 35.

Nach der Original Handschrift Bach's ganz genau copirt.

Welt A_de

* 2te Zeile der Handschrift.

Grell, A. E., op. 19. [illegible] Solo- u. 4 Ch.-St. mit Begl. [illegible] Sgr.
Jede einzelne Ch.-St. 2 —

— op. 22. Zwei Motetten f. 8 Singstimmen.
Nr. 1. „Herr [illegible] thun nach deinem Wohlgefallen.
Part. u. St. Pr. 1[illegible] Sgr.
Nr. 2. [illegible] uns unter einander [illegible] do. 20 —

— op. [illegible]. „Barmherzig und gnädig“ vierstimmig (mit Begleitung von 2 Violinen, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, Viola, Violoncelle, und Contrabass.) Clav. Ausz. Pr. 27 Sgr.
Preis jeder einzelnen Singstimme 5 Sgr.
Preis der 10 Instr.-St. 1 Thlr. 2½ Sgr.

— — op. 27. Der 95 Psalm, vierstimmig (mit Begl. von 2 Viol. Violoncelle, Contrabass, Flöte, 2 Oboen, 2 Fag., 2 Trompeten und Pauke (u. ad. lib. 3 Pos.) Pr. d. Clav.-Ausz. 1 Thlr.
Preis jeder Singstimme 5 Sgr.
der 15 Instrumentalstimmen 1 Thlr. 7 Sgr.

— — op. 32. Fünf sechsstimmige Kirchengesänge (Nr. 1) [illegible]re sei dem Vater, 2. Kyrie 3) Und Frieden; 4) Alleluja; 5) Heilig, nebst einigen vierstimmigen Antworten für jeden Hauptgottesdienst des Jahres. Preis der Part. 10 Sgr.
einer jeden der 6 einzelnen St. 1½ Sgr.

— — op. 33. Evangelisches Festgraduale oder elf sechsstimmige Motetten f. die Kirchenfeste.
Heft I. Nr. 1. „Lasset uns frohlocken, es nahet“ Nr. 2. Weihnachten „frohlocket ihr Völker der Erde“ Nr. 3. Neujahr „Herr Gott Du bist unsere Zuflucht.“ Preis der Part. 8½ Sgr.
Jede der 6 einzelnen St. 1½ Sgr.
Heft II. Nr. 4. Passionszeit „Herr gedenke nicht“ Nr. 5. Grünerdonnerstag „So oft ihr von diesem Brode“ Nr. 6. Charfreitag „Um unserer Sünde willen“ Nr. 7. Ostern „Lasset uns frohlocken, dies ist“ Preis der Part. 15 Sgr. Jede der 6 einzelnen St. 2½ Sgr.
Heft III. Nr. 8. Busstag. „Gnädig und Barmherzig“ Nr. 9. Himmelfahrtstag „Erhaben o Herr“ Nr. 10. Pfingsten „Komm heil'ger Geist“ Nr. 11. Todtenfeier „Der Herr wird mich erlösen“ Pr. der Part. 13½ Sgr.
Jede der 6 einzelnen St. 2½ Sgr.

— — op. 34. Drei vierstimmige Motetten. (Nr. 1. Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses. Part. und Stimmen 11½ Sgr.
Jede Stimme einzeln 1½ —

— — op. 35. Drei und dreißig vierstimmige Motetten für verschiedene Zeiten des Kirchenjahres. In 6 Heften.
1. Heft. Nr. 1. So spricht der Herr: Haltet das Recht 2c. Nr. 2. Lasset uns frohlocken es nahet 2c. Nr. 3. Gott hat seinen eingebornen Sohn 2c. Nr. 4. Das in der Finsterniß wandelnden Volk. Nr. 5. Frohlocket ihr Völker der Erde 2c.
Preis der Part. 12½ Sgr. der einzelnen Stimme eines jeden Heftes 2½ Sgr.
2. Heft. Nr. 6. Der Herr ist König, und herrlich geschmückt 2c. Nr. 7. Gott gieb Fried' in deinem Lande 2c. Nr. 8. Herr Gott, du bist unsere Zuflucht 2c. Nr. 9. [illegible] Gnade des Herrn währt 2c. Nr. 10. Herr gedenke unserer nach deiner Barmherzigkeit 2c. Nr. 11. Herr, gedenke nicht unserer Uebelthaten 2c. 2c.
3. Heft. Nr. 12. Christus hat geliebt die Gemeine. Nr. 13. Gott ist die [illegible]. Nr. 14. So oft ihr von diesem Brode 2c. Nr. 15. Wende [illegible] o Herr 2c. Nr. 16. Herr, durch deinen blutigen Tod 2c. Nr. 17. Um unserer Sünden willen 2c. Preis der Part. 12½ Sgr.
der einzelnen Stimme eines jeden Heftes 2½ Sgr.
4. Heft. Nr. 18. Das Lamm das erwürget ist 2c. Nr. 19. Christus ist auferstanden 2c. Nr. 20. Lasset uns frohlocken 2c. Nr. 21. Christus [illegible] 2c. Nr. 22. Herr, wir liegen 2c.
5. Heft. Nr. 23. Gnädig und barmherzig ist der Herr 2c. Nr. 24. Rufe mich an spricht der Herr. Nr. 25. Preiset Gott ihr Völker der Erde 2c. Nr. 26. Erhaben, o Herr, über alles Lob 2c. Nr. 27. Herr, Deine Rechte ist herrlich erschienen 2c. Nr. 28. Komm, heil'ger Geist, erleuchte 2c.
Preis der Part. 12½ Sgr.
der einzelnen Stimme eines jeden Heftes 2½ Sgr.

[illegible]
der einzelnen Stimme [illegible]

Hahn, Th. op. 11. Der 130 Psalm. „Aus der [illegible] Herr zu dir“ für 4 Singstimmen mit Begleitung [illegible]
Preis 1 [illegible]

Haydn, Jos. Danket [illegible] f. S. A. T. B. mit [illegible] untergelegtem Text [illegible] Bornemann. [illegible] od. einstimmig mit [illegible] Begl. des Pfte. zu singen Preis compl. [illegible]
Preis der vier Singst. 5[illegible]

Jahns, F. W. op. 30. Gruß an den [illegible] S. A. T. B. mit Begl. d. Pfte. Klav. A. Preis 1 [illegible]

Neukomm, Ritter Sigmund, Der 20. Psalm „Der Herr erhöre Dich in der Noth“ und der 91. Psalm „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet“ f. 4 Singstimmen ohne Begl. Preis der Part. 12½ Sgr.
Jeder Stimme 5 —

Rungenhagen, C. F., op. 45. Motette „Lobe den Herrn meine Seele,“ f. Sopr., Alt, Ten. und Bass. Part. 7 Sgr.
Jede Stimme einzeln 1 Sgr.

Taubert, W. op. 57. Chöre zur Medea des Euripides. Clavier-Auszug. Pr. 2 Thlr. 10 Sgr.
Die Chöre zur Medea werden auch einzeln gegeben.

Für 4 Männerstimmen.

Fink, Dav. Psalm „Der Herr ist König“ für Männergesang (Solo und Chor) Pr. der Part. 5 Sgr.
Chorst. 10 —

Gaebler, E. Fr., op. 9. Fest-Hymne „Kommt herzu, [illegible] dem Herrn frohlocken“ für den vierstimmigen Männerchor. Pr. d. Part. 1[illegible] Sgr.
Jeder einzelnen Singst. 2½ —

— — op. 11. Zwei Motetten: 1. Herr ich bin zu geringe 2. [illegible] den Herrn meine Seele; für den vierst. Männerchor. Partitur 15 Sgr.

Grell, A. E. op. 36. Zwölf kleine Motetten für 4 Männerst. [illegible] verschiedene Zeiten des Kirchenjahres. Preis d. Part. 20 Sgr.
Preis jeder einzelnen St. 5 —

Rungenhagen, C. F., op. 44. Motette „Brich aus dem Reich“ f. 2 Ten. und Baß-St. in Chor- und Solosätzen. Pr. d. Part. 10 Sgr.
Preis jeder Stimme 1 Sgr.

Grell, A. E. op. 24. „Urfinsterniss“ Ged. v. Bornemann f. 4 St. (Solo u. Chor.) Pr. [illegible] Sgr.
Jede Stimme einzeln 1½ —

— — op. 25. A. v. Chamisso's Canon: „Das ist die Noth der schweren Zeit“ für 4 St. Pr. 7½ Sgr. jede St. 1½ Sgr.

— — op. 37. Die Quackeltasche. Text von Stawinsky, von Bornemann. Partitur und Stimmen Pr. [illegible] Sgr.; jede St. 1 Sgr.

Taubert, Wilh., Ad. Lyram. Ad. Sextium. Ad Apollinem. Ad. Lydiam. 4 Oden des Horaz mit deutscher Uebersetz. v. Dr. Geppert f. vierstimmigen Männerchor. op. 62. Part. Pr. 27 Sgr. die einzelne Chorst. 7½ Sgr. jede der beiden Solost. 1½ Sgr.

Nr. 1 und 2 können ohne die hinzugefügte Begleitung einer [illegible] zweier Clarinetten, zweier Hörner und zweier Fagotten ausgeführt [illegible]. Für Nr. 3 u. 4 jedoch ist diese oder in der Partitur enthaltene [illegible]begleitung nothwendig.

Zabler, Fred. Zehn Lieder für 4 Männerstimmen.
Heft I. Nr. 1. Versus memoriales. Nr. 2. Lob der Mu[illegible]. Nr. 3. Die Campanelle. Nr. 4. Ergo bibamus. Nr. 5. Strohmann. Preis 1 Thlr.
Heft II. Nr. 6. Ueberzeugung. Nr. 7. Unheimlicher Besuch. Nr. 8. Aus des Knaben Wunderhorn der 3te u. 4te Vers. Nr. 9. Kni[illegible] bleibt frei. Nr. 10. Lob der Faulheit. Preis 20 Sgr.


3 2044 041 108 879





